Vita di Luca Signorelli

di Girolamo Mancini

S.K. Waterhouse

LA VITA

DI

LUCA SIGNORELLI

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/vitadilucasignor00manc

VITA DI LUCA SIGNORELLI

DI GIROLAMO MANCINI

FIRENZE - CARNESECCHI - 1903

N. Mancini dis.°

Fotoincisione Barelli - Firenze

PROPRIETÀ LETTERARIA

ALLA VENERATA MEMORIA

DI

AMALIA MANCINI

Il 7 di settembre del 1899 gli Accademici Etruschi di Cortona vollero con gentilissimo pensiero festeggiare il venticinquesimo anniversario della mia nomina a loro bibliotecario. Nella gran sala dell' Accademia addobbata a festa convenne la parte più eletta della cittadinanza: soavi melodie rallegrarono gl' intervenuti; fra altri doni ricevei una medaglia coniata per ricordare le mie nozze d'argento colla Libreria; venni fuor di misura lodato con discorsi o con versi da monsignor Corbelli vescovo della città, dall'archeologo Gian Francesco Gamurrini, dal dantista Giuseppe Lando Passerini, dall' avvocato Antonio Berti, dal conte Rinaldo Baldelli ora sindaco di Cortona, dal professore Gianbattista Servetti, dal vicebibliotecario canonico Giuseppe Garzi, promotore della riunione. L' accademica Teresa De Dominicis, vedova del marchese Luigi Venuti, con frasi calorose mi richiese di scrivere la vita del sommo concittadino Luca Signorelli, ed io senza riflettere alla gravità dell' impegno accettai l' invito, al quale ho cercato di corrispondere col presente volume,

che avrei dedicato ai colleghi dell' Accademia, se colpito dalla perdita dell' adorata consorte non avessi deciso d' intitolarlo alla sua sacra memoria.

Di queste straordinarie onoranze l'affettuosa moglie si rallegrò più di me. Già turbata da vaghi presentimenti di prossima fine, provò la più dolce soddisfazione nel veder festeggiato il compagno della sua vita, e rimase confusa nell' udirmi dichiarare ch' ella era stata senz' avvedersene causa principale dell'affettuosa dimostrazione. Io confessai come per merito suo avevo potuto profittare della dimora in Firenze negli anni degli studii ginnasiali e liceali del nostro figlio, intraprendervi minute ricerche nell' Archivio di Stato e nelle Biblioteche, raccogliervi preziosi materiali, pubblicare nel 1897 CORTONA NEL MEDIO EVO, nel '98 il CONTRIBUTO DEI CORTONESI ALLA LETTERATURA ITALIANA, libri riusciti particolarmente grati ai Concittadini, e causa immediata dello straordinario attestato di riconoscenza. *La cara compagna della mia vita,* io dissi, *del tutto diversa dalla greca Santippe, rimasta proverbiale, senza riempire la casa di lamenti e di querele, n' aveva vegliato il regolare andamento, nè fatte mai moleste osservazioni perch'io mi tratteneva lunghe ore nelle Biblioteche o nell' Archivio.* L' inatteso elogio, susseguito da caloroso e ripetuto applauso, fece arrossire la modestissima donna, che poi con bonaria soddisfazione diceva: *Guarda un poco: Momo è andato a scavare Santippe.* Ma le triste previsioni d' Amalia pur troppo si avverarono, e dopo sei mesi, il 7 marzo 1900, la salma di lei venne deposta nel domestico sepolcreto al Cimitero Cortonese fra il più sincero compianto dell' intiera cittadinanza. Amici, conoscenti, poveri, tutti deplorarono l' immatura fine dell' impareggiabile madre di famiglia, della gentildonna affezionatasi alla patria d'adozione, tanto premurosa nel temperare gli attriti, nel

ristabilire la concordia fra gli amici alteratisi, instancabile nel procurare il bene privato e pubblico.

Non ignoro come alcuni vorrebbero la memoria delle ottime madri di famiglia conservata gelosamente entro le muraglie domestiche, quasi prezioso tesoro; ma io con altri reputo miglior consiglio di rammentarla pubblicamente, per radicar sempre più la convinzione che le donne sono la causa principale della prosperità e della rovina delle famiglie. Però commemoro la moglie mia, che al candore, alla grazia, alla bellezza muliebre, unì fortezza virile, armonizzò sempre il dovere all'affetto, si sacrificò pel bene altrui. Il modesto tributo alla memoria della venerata donna comparisce dopo un triennio, ma volli unirlo al libro ch' Ella stessa mi consigliò di scrivere, pel quale m' avrebbe dati ottimi suggerimenti, e restò negletto diversi mesi dopo l'inaspettata dipartita del genio tutelare della mia famiglia per gl' incomodi che m' afflissero e divennero più penosi, non sapendomi adattare a vivere senza Colei colla quale aveva trascorsi giorni tanto felici.

Amalia nacque il 2 aprile 1852, discendente in retta linea da Gino e da Neri Capponi fiorentini principalissimi nel secolo XV, e da quel Piero rimasto popolare per aver fatta sentire

la voce d'un Cappon fra cento Galli.

Quando respirò in Firenze le aure vitali il suo ramo dei Capponi figurava tra le famiglie più doviziose della città. Ma il nonno paterno, creduto ottimo amministratore, ricercato per riordinare i patrimoni dissestati, abbandonava il proprio nelle mani dei ministri, e giunse il momento in cui lo dovè consegnare intero ai creditori. Amalia contava tre anni allorchè disparve la ricchezza avita. All' improvviso rovescio i genitori fecero fronte coi larghi assegnamenti dotali della madre, con grandi privazioni: ma la bimba conservò incancellabili

le tristi ricordanze della precipitosa fuga dal palazzo gentilizio, delle visite degli uscieri giudiziari, delle ansietà dei congiunti nel lunghissimo processo di graduatoria, e nel ricevere scritture legali. Essa divenne grandicella circondata da visi arcigni, mesti, lacrimosi, e cresciuta fra le malinconie derivate dalla sistemazione degli interessi, fra gli spaventi e le mortificazioni, non potè sfogare la vivacità naturale, cedere all'inconsciente allegria dell'età novella, ma s'abituò a rinnegare in ogni istante la propria volontà, a far continua forza sopra sè stessa. Così divenne seria, guardinga, sospettosa di pericoli anche immaginari. Le avversità affinano le anime elette, le purificano come il crogiuolo i metalli, formano il carattere, fanno apprezzare la virtù, bensì pur troppo d'altra parte ne risente dannosi effetti l'organismo delle giovanette, con l'acuirsi della sensibilità, col farsi troppo nervoso e impressionabile. La dura esperienza abituò Amalia a sopportare il dolore in silenzio, a celarlo sotto apparenze festevoli, col sorriso sulle labbra, alla umana compagine più nocivo delle lacrime. Non uscita dalla fanciullezza la piccina savia innanzi al tempo fu penetrata dal sentimento della famiglia, comprese come il bene terreno più desiderabile è la pace e la tranquillità, l'incuranza dei vortici del ballo e delle rumorose conversazioni, come il regno della donna è dentro le mura domestiche, dove può veramente brillare senz'esporsi alle moleste e dannose invidie delle rivali.

Intanto coltivava la mente facendosi ammirare dai precettori per la prontezza dell'intelligenza, per la volontà d'apprendere, per lo spirito limpido, acuto, vivace, facile a concepire ed esprimere le idee parlando o scrivendo. Alla perizia nell'italiano, nel francese, nell'inglese, unì il suono del pianforte, il canto, la pittura del paesaggio e dei fiori, i lavori muliebri. In tutto si segnalava, tanto impegno poneva nello studiare.

Divenuta adulta, istruita, bella, gentile, fu ricercata da diversi giovani bramosi d'ottenerla invidiabile compagna. Quando nel 1869 io sposo a Vittoria Papanti, nepote ai genitori d'Amalia, fui loro presentato, appena ella diciassettenne entrò nel salotto con quel suo fare grazioso, modesto, ed insieme spigliato, col volto dal quale traspariva la dolcezza e serenità dell'indole, rimasi colpito dalla sua apparizione, divinai le rare doti della mente e del cuore della fanciulla, poi confermatemi ad una voce da parenti e da amici. Dopo soli 9 mesi ed 8 giorni di felicissima unione mi morì di parto la Vittoria, e sollecitato dal fratello e dalla sorella a riaccasarmi, desiderai che nel luogo della diletta perduta subentrasse la cugina Amalia, sicuro che l'avrebbe degnamente occupato. Coll'intendimento di consolarmi della moglie e della neonata ad un tratto miseramente disparse, la cara giovane m' accettò per compagno, sebbene più anziano di quasi 20 anni.

Il 25 giugno 1872 le strinsi la mano come sposo, ed ebbe fra noi principio soavissima intimità, perfetta corrispondenza d'animo, accordo anche nelle cose minime, fiducia assoluta. Nessun merito ebbi io nel dedicarmi tutto all'incantevole creatura tanto a me superiore per elevatezza di mente e bontà di cuore: ma quale io mi fossi, contraccambiò essa esuberantemente il mio affetto. In opposizione al nostro desiderio il fidanzamento durato troppo a lungo mise a dure prove l'inesauribile bontà d'Amalia. È inutile rievocare penose memorie, basti dire che la poverina trascorse dieci mesi, i più travagliati della sua vita. Invano mise in opera gli espedienti suggeriti dall'affetto filiale perchè ritornasse la serenità nella famiglia. Facendosi indicibile forza non rimase sopraffatta, e quanto potè nascose le afflizioni anche a me sia nelle mie visite, sia nelle quotidiane lettere, dove colla maggiore espansione manifestava le alte idealità dell'anima retta, amante di pace,

i sentimenti schietti, generosi, espressione dei palpiti e delle aspirazioni del suo bel cuore. Era rifinita di forze, dimagrata, ma col mantenersi figlia anche troppo sottomessa, conquistò nuovi diritti all'amor mio.

Eh! se il mondo sapesse il cuor ch' *ella* ebbe,
assai *la* loda, e più *la* loderebbe.

Alfine il 24 aprile 1873 principiò la nostra dolce convivenza, nè una nube mai n' intorbidò la serenità. Nella nuova famiglia Amalia portò tesori d' affetto, di prudenza, di consiglio, tutta si dedicò a mantenerla prospera, considerata, onorata. Discesa da stirpe storica e titolata ignorò che cosa fosse l' orgoglio, nè si fece chiamare col suo titolo di marchesa: in buona condizione sociale non conobbe vanità, umile serva del Creatore si credè uguale ai più meschini, non sfoggiò vesti, raramente portò gioielli, aliena dal soverchiare le conoscenti meno favorite dalla fortuna ispirò confidenza coll'amabilità delle maniere, consolò i derelitti, abituata a soffrire sapeva trovare le vie del cuore, e nessuno che a lei ricorresse s' allontanò disanimato. Da sposa m'aveva scritto: « Io mi consacrerò a te, non formerò pensiero che non ti sia gradito, il bene della famiglia sarà il solo campo dove cercherò belle, vere, care soddisfazioni. Desidero la nostra casa asilo dell'affetto e dell'armonia: io soprattutto tengo alla pace: la semplicità delle vesti e dei gusti sarà conforme a quella dei desiderii ». — E così fu. Congiungendo la

20 Maggio 1873.

gentilezza dei modi a ingenua semplicità, al sorriso sincero e grazioso, indovinando i gusti miei e degli altri della famiglia, ne divenne come la buona fata; a tutto provvedeva, niente domandava, sempre riconoscente alle garbatezze ricevute. La casa formava il suo regno, ivi esercitava un' autorità gradita, piacevole, alla quale riusciva dolce sottomettersi. Da sposi avevamo convenuto che se fosse sorto qualche sdegno fra noi, quello dei due al quale sembrasse d'aver torto lo riconoscerebbe per il primo: mantenemmo il patto per 27 anni, e così i nostri più che rari corrucci durarono brevi istanti.

Divenne madre, allattò la figlia, e con immenso rammarico prese la nutrice pel figlio, a stento lasciandosi persuadere che le riuscirebbe troppo dannoso il secondo allattamento. Ma nottetempo scese tante volte dal letto per sorvegliar la balia, prodigò alla creaturina tali cure, che avrebbe faticato poco meno se l'avesse allattata da sè. Finchè i due figli furono piccoli desiderò di soggiornare in villa anche nell' inverno affinchè crescessero robusti. Giovane, ricercata, ammirata, non curò teatri, sollazzi, distrazioni, si limitava a tener qualche riunione per mantenere i buoni rapporti di famiglia. Cresciuti i figli, principiò a ricevere i conoscenti di gusti e di opinioni diverse, ad accoglierli con uguale amabilità, a farli divertire immaginando sempre qualche svago, senza notare se si trattenevano poco o molto, se intervenivano con maggiore o minor frequenza; ed ai giovedì della *sora Amalia*, affollati in città ed in villa, tutti tornavano di buona voglia, sicuri d'esser graditi, di non ricevere moleste osservazioni per le volontarie o forzate assenze. La padrona di casa sapeva come il piacere s' offre, non s' impone: godeva le simpatie degli uomini, le donne ne sentivano la superiorità, e soggiogate da quel velo di malinconia che la rendeva affascinante non temevano in lei una rivale. Mai mormorò,

nè si compiacque d'udir censurare il prossimo: se qualcuno vi si provava, essa energica e prudente interveniva e deviava abilmente il discorso.

Religiosa senza farne pompa s'umiliava a Dio, lo pregava di cuore ad accordarle il perdono nella misura ch' essa l'accordava agli offensori: sempre pronta ai sacrifizi talora li cercava, riguardava la vita quasi una punizione, il mondo quale arena di combattimento con poche gioie ed innumerevoli dolori. Obbediva alla legge di carità, che forma l'essenza del Cristianesimo; scrupolosa nell'adempire i propri doveri alimentava con fervido zelo dentro ed intorno a sè la generosa fiamma del bene.

La mano sinistra ignorava le beneficenze largite colla destra, ma talora riusciva impossibile occultarle. Nell' inverno del 1880-81 la diuturna crudezza della stagione accrebbe le sofferenze dei poveri, ed Amalia oltre ad aiutarli più che potè favorì l'apertura d'una cucina economica, promosse riunioni per raggranellare danari e sfamare i poverelli. Insieme alle amiche prodottasi in teatro vi rappresentò quadri viventi, e suonò il pianoforte; nè si dolse per la frequenza delle prove, che le costavano grande fatica nel recarsi la sera in città e tornare in villa nonostante la rigida stagione, e sacrifizio per lei più duro, la necessità di rimanere lunghe ore lontana dai figlioletti. Allorchè nel 1882 l'Adige divenuto indomito allagò Verona e le campagne circostanti recando enormi danni, eravamo in villa a Pozzuolo borgata dell'Umbria, e là pure ordinò una fiera di beneficenza che fruttò cospicua somma a vantaggio degl' inondati.

Nella mente d' Amalia le riunioni del giovedì e le straordinarie per beneficenza o divertimento formavano parte dell'educazione dei due figli, alla quale presedeva colla maggior cura, studiando d'abituarli gentili, disinvolti, sani di spirito e di corpo. Segnatamente curò la

educazione del loro cuore, la buona direzione degli affetti e dei sentimenti. Da piccoli li ammaestrò da se stessa, ed affidatili ai precettori li aiutò quanto potè, incoraggiandoli, vegliando sui compiti, assistendo alle lezioni, ascoltandole ripetere, dilucidando difficoltà, moderandoli o spronandoli secondo il bisogno. Propostasi a supremo scopo della vita il bene della propria famiglia, la dirigeva con amore, nè guardava a sacrificarsi perchè tutto procedesse in regola. Prima a balzare dal letto, ultima a coricarsi, vigilava continuamente. La giornata le riusciva sempre breve, ma trovava il tempo per scrivere, leggere, sonare, cantare, dipingere, anche per studiare il tedesco col desiderio di riuscirmi utile in qualche ricerca letteraria. Credeva che solido fondamento al bene operare fosse il lavorare continuamente renunziando ai propri comodi. Usava delle cose come non le possedesse e con grandi stenti, dopo diversi anni di matrimonio, ottenni che dicesse *nostra* la casa e la roba *mia*, tanta difficoltà provava a dir sue le cose delle quali aveva l'uso. Coll'esempio stimolava i dipendenti meno volonterosi, li metteva al punto di obbedire, li correggeva con bontà, nè mai fu udita alzar la voce, nemmeno nel rimproverare le più gravi mancanze.

Poco dopo maritata le dolse di separarsi dalla cognata voluta entrare in un istituto per educarvi le fanciulle. Si condusse da sorella col mio fratello maggiore, e più che fosse stata suora di carità l'assistè nell'ultima infermità con indicibile annegazione, medicandolo con coraggio veramente muliebre, e raccogliendone meco l'estremo respiro. Così da ragazza aveva vegliata fino a chiuderne gli occhi, un amor di sorellina che morì di difterite, sfidando il pericolo del male contagioso, che in quell'occasione per poco non mietè altre due vittime nella casa paterna d'Amalia. Quante volte si recò a pregare ed a sparger fiori sul freddo marmo

che copriva l'amata salma, come più tardi sulla tomba del padre! Essa s' affezionava ai congiunti, e perdutili ne venerava la memoria. Poneva il maggiore impegno nell' eseguire le cose, e però le faceva presto e bene. Al letto degl' infermi la sua presenza riusciva preziosa, ed allorchè eravamo in villa i contadini sorpresi dal male ricorrevano a lei, che, consultato caso per caso certo libro elementare fatto postillare da un medico, indicava i rimedi opportuni innanzi che giungesse il dottore, dal quale erano trovati sempre giusti i consigli dati. Le cure poi per la salute dei figli e per la mia, le attenzioni usateci se stavamo meno bene è facile immaginarlo, superfluo il dirlo.

Ma mentre i miei figli ed io godevamo del maggior benessere per merito d' Amalia, mentre l' affetto e la pace regnava nella nostra casa, la gentildonna rispettata pure dalle male lingue, continuava ad essere tribolata dalle afflizioni riuscitele tanto penose in altri momenti. Malgrado delle continue punture di spillo, e d'alcune tanto più gravi, ella non lasciò inaridire lo smisurato affetto filiale, tutto sopportò con ammirabile pazienza nei momenti stessi nei quali avrebbe dovuto esser lasciata tranquilla per trarre vantaggio da diuturna e penosa cura resa indispensabile al grave incomodo che la sciaguratagine del chirurgo assistente al suo primo parto procurò a lei tanto buona da continuare poi negl' incomodi leggeri a servirsi dell' inconsiderato dottore per non pregiudicarlo nella reputazione.

Dopo 20 giorni dal matrimonio della figlia, nè ancora riavuta dal dolore della separazione, voleva intraprendere una cura per rimettersi in salute: invece corse ad assistere la sposina, della quale la gravidanza si manifestò accompagnata dai fenomeni più strani e complicati, che minacciavano la vita della giovane e del nascituro. Per quante notti l'amorevole mamma

non si coricò nel letto, poichè ad apparenti bonacce seguivano crisi pericolose, ed essa voleva il privilegio d'assistere la figlia da sè! Alcune malevole sussurravano che si tratteneva in Roma a godere, mentre i suoi giorni trascorrevano fra continue ansie, collo spirito ed il corpo affranto, per cui mi scrivea: *la mia vita è una nave oscillante in mare agitato, sbattuta da improvvisi colpi di vento più o meno protratti, sempre tali da inghiottirci.* Per quanto le raccomandassi di riguardarsi e risparmiarsi, assistè la figlia durante l'intera gravidanza senza un pensiero per sè. Avvenuto il parto la nonna presedè pure all'allevamento del nepotino rinnovando le cure già prodigate ai propri figliuoli.

M'aveva chiesto di non separarci dalle nostre creature durante la loro educazione, nemmeno negli anni del corso universitario del figlio a Pisa: e come annualmente aveva provata dolcissima soddisfazione nel vederlo promosso di classe, fu inondata di pura gioia allorchè nel decembre del 1899 egli tornò a casa dopo ricevuta la laurea. La considerò come il coronamento delle cure materne, e forse si volse a Dio ripetendo il *Nunc dimittis.*

Dopo il parto della figlia aveva trascorso un triennio con salute incertissima, eppure negli ultimi mesi una cura ricostituente sembrava che le avesse restituite le forze. Il 22 febbraio 1900 fu sorpresa dalla maledetta influenza degenerata poi in polmonite doppia, ed ogni cura riuscì vana. La mattina del 6 marzo rese placidissima lo spirito al Creatore, e sarà volata a ricevere il guiderdone meritato colle sue virtù.

Alta, snella, mantenne sempre il corpo flessuoso delle giovanette, proporzionato come nelle più mirabili statue greche. Delicati i lineamenti del volto, gli occhi affascinanti per vivezza e candore, lo sguardo sincero, benevolo, malinconico sotto i folti cigli, il sorriso in-

genuo, la voce armoniosa, insinuante, la carnagione bianchissima, castagni i capelli alquanto crespi. Negli ultimi tempi le s'era abbassata la vista acutissima, un poco inargentata la spessa chioma, ma le durava l' antica bellezza che parlava al cuore, e nell' espressione spirituale del volto rifletteva le buone e delicate idee maturate nella mente sempre disposta al bene, a sacrificarsi per gli altri, concentrata in pensieri elevati. Terminò di battere il cuore che manteneva la vita nel corpo della creatura più idealmente muliebre, della figlia e sorella affettuosa, della moglie incensurabile, della mamma premurosa, dell' essere ricco delle doti elette possedute dalle donne maggiormente privilegiate. Le abbia concessa la sua pace Iddio, che orbò dell'angiola tutelare me ed i miei figli, già da lei resi invidiati.

1 Luglio 1899.

Amalia nostra, che tra bella e buona
non so qual fosse più, trionfi lieta
nell' alto Olimpo già di sua corona.

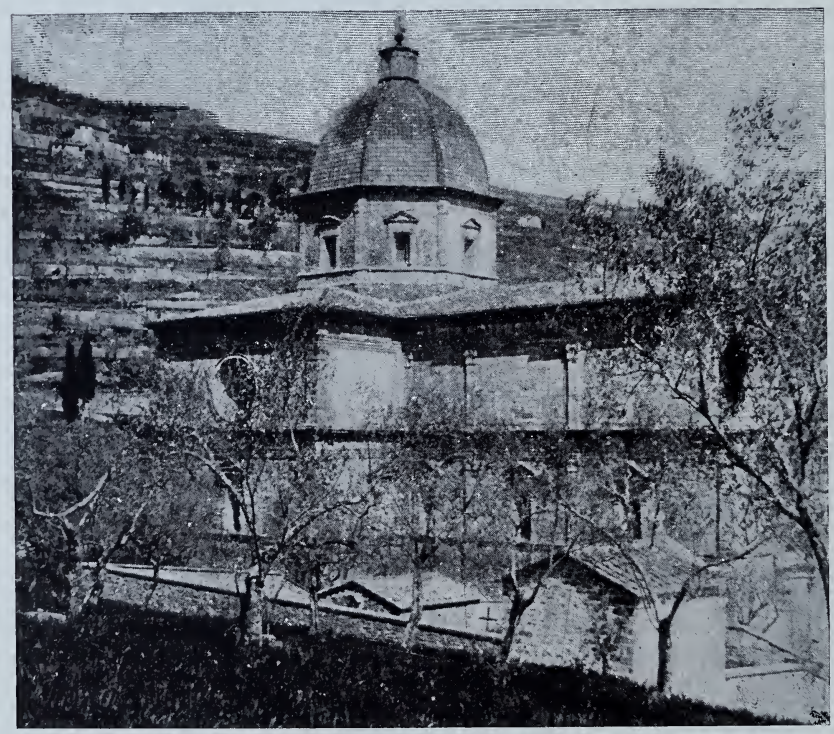
AVVERTENZA

Gli scritti speciali sulla vita e sulle opere del Signorelli si limitano alla biografia data alla luce dal Vasari nel 1550, e con alcune correzioni nel 1564, ad un opuscolo del Manni stampato nel 1756, alla vita in lingua tedesca del Vischer pubblicata nel 1879, alle illustrazioni delle scene dantesche d' Orvieto divulgate dal Kraus nel 1892, ed alla breve, ma graziosa vita, che la sig.ª Cruttwell produsse in lingua inglese nel 1899. Gli storici e gli scrittori di Belle Arti trattarono con maggiore o minore ampiezza delle opere di Luca, segnatamente il Cavalcaselle, ma nessun italiano ne discorse partitamente. Temo di non aver colmata la lacuna come meritava il valore del mio sommo Concittadino, per quanto sia sicuro di portare nuovi sprazzi di luce sulla vita e sulle produzioni artistiche del grande Maestro.

Ho esaminate da me stesso quasi tutte le opere signorellesche esistenti in Italia, ed attinto a numerose fonti indicate in apposita tavola o in calce alle pagine. Ma consultai soltanto pei documenti il volume del Vischer e trascurai pure di farmelo leggere tradotto dal tedesco, lingua a me sconosciuta. Me lo sconsigliò l'acerba censura inserita dal d.r Scartazzini nel giornale la *Rivista Europea* del 1878, X, 800. Il celebre dantofilo, critico acutissimo ed in argomenti artistici del tutto spassionato, non sarebbe stato tanto severo senz' averne ragionevole fondamento.

Menzionai volta per volta gli amici che coi lumi o coi consigli mi giovarono, e di nuovo protesto loro la gratitudine mia. Dirigo un ringraziamento speciale al professore Francesco Carlo Pellegrini, che modesto e dotto m' aiutò quanto potè.

Ed ora vanne povero libro, principiato mentre io godeva invidiabile felicità domestica, proseguito con intenso amore per dedicarlo alla santa memoria della mia moglie, vanne accompagnato dagli augurii dei genitori pei figli che lasciano il focolare paterno, e tu possa esser giudicato non affatto indegno del grande pittore che illustri e della impareggiabile donna cui sei consacrato.



CAPITOLO I

Antenati del Signorelli. Luca nacque intorno al 1450. Non ebbe per madre una Vasari. Garzone presso un pittore. Discepolo, quindi collaboratore di Pietro della Francesca nelle pitture a s. Francesco d' Arezzo e in altre opere. Non ebbe a maestro il Pollaiuolo. Pietro della Francesca. Il Signorelli ed il Mantegna. Vantaggi della convivenza di Luca con Pietro della Francesca. Trattati di Pietro sulla Prospettiva. Studii anatomici e carattere delle pitture di Luca. Matrimonio e figli. Condizioni della famiglia Signorelli.

Luca Signorelli, il grande pittore cortonese, ebbe progenitori menzionati fino dal secolo XIII negli atti pubblici di Cortona. Nel 5 ottobre del 1266 Signorello del fu Bonagrazia, insieme ad altri concittadini, pagò in Arezzo alcuni danari per conto del patrio Comune.[1] Forse da Signorello derivò un Feo,[2] certamente un Ristoro, già defunto nel 1304, il cui figlio Signorello *quondam Restauri* si trovò in quest' anno testimone ad un contratto.[3] Dal secondo Signorello del fu Ristoro nacque il rettore dell'arte dei legnaiuoli negli anni 1325 o 1329, a parer mio detto per vezzeggiativo Venturuccio,[4] e che credo il Ventura del fu Signorello nel 1337 testimone ad un contratto insieme col fratello prete Puccio.[5] Un terzo Signorello del fu Dato morì ai primi di maggio del 1349 lasciando almeno 4 figli, Giovanni, Niccoluccio,[6] Basilio e Ventura. Col testamento del 13 luglio 1348 il terzo Signorello ordinò diversi legati, soddisfatti poi dal figlio Giovanni, come nel 14 marzo 1351 attestò la

[1] *A. C. C.* K[1]. 3, f.° 10. — ALTICOZZI, *Risposta al libro dell' antico dominio del vescovo d'Arezzo sopra Cortona.* Livorno, 1763, I, 200.

[2] Il canonico *Narciso* FABBRINI, gran raccoglitore di notizie patrie, nell'abbozzo della *Vita del Signorelli*, fra le *Vite mss. di Cort.*, I, 139, dice ricordato Feo di Signorello nella pergamena del 10. IX. 1253 posseduta dal Seminario di Cortona. Adesso la membrana non esiste nel Seminario, nè fra quelle dal medesimo Istituto cedute all'Accademia Etrusca.

[3] *P. A. E.* Membrana 19. IX. 1304.

[4] Venturuccio di Signorello secondo il *C. C.* 540, f.° 28, rettore dei legnaiuoli nel 1325, e nel 1329 secondo il *C. C.* 436, p. 41.

[5] *P. A. E.* Membrana 6. I. 1337.

[6] *P. A. E.* L' atto 30. VIII. 1346 è testimoniato da *Nicoluccio Singnorelli.*

curia vescovile di Cortona.[1] Nel 1372 Basilio esulò dal Cortonese piuttosto che pagare la multa di L. 51 inflittagli per ingiurie verbali, ma trascorso un sessennio rimpatriò graziato dal principe Niccolò Giovanni Casali.[2] Da Ventura del terzo Signorello, qualificato *maestro* in diversi atti, ed in uno *ser*, nacquero Angiolo e Gilio.[3] Il primo nel 2 maggio 1362 testimoniò l'atto d'allogagione pel monumento marmoreo di s. Margherita eretto nella chiesa dedicata alla grande penitente presso il vertice del monte sul quale sorge Cortona, e già creduto opera di Giovanni Pisano, mentre fu scolpito da Angiolo e Francesco del fu Pietro d'Assisi oriundo cortonese.[4] Il titolo di *ser* dato in quei tempi ai notari ed ai preti, e quello di *maestro* proprio dei dottori in medicina, ovvero in teologia, mostrano che Ventura fu uomo non incolto.

Gilio secondo figlio di lui godè la fiducia di Francesco II Casali signore di Cortona, e due volte nel 1405 stipulò contratti per conto del principe. Dal luglio del 1405 all'agosto del 1406 fu priore dei disciplinanti di s. Antonio, e curò la ricostruzione della loro chiesa, nel 1406 divenne procuratore generale dei frati Minori di Cortona, nel 1412 uno dei Soprastanti di s. Margherita, nel 1418 fu testimone a due contratti. Testò nel 1417, codicillò essendo infermo il 9 giugno 1421, ed istituì eredi i nepoti figli d'Angiolo, lasciando a Ventura due terze parti dell'eredità, ed una a Luca. Antonia vedova di Gilio, consolatasi subito della morte del marito, il 9 marzo 1422 sposò in seconde nozze Rigone marchese di Petriolo, portandogli in dote fiorini 317 $^1/_2$ e fissando in fiorini 25 il dono di nozze.[5]

Angiolo, il testimone all'allogagione del monumento di s. Margherita, e fratello a Gilio, era già morto il 6 di giugno 1407 perchè in questo giorno i figli di lui divisero le modeste sostanze paterne consistenti in tre case con orto nel terziero urbano di s. Marco, ed in un casalino con terreni a Buocena.[6] Ventura d'Angiolo divenne maestro in arti, testimoniò un atto il 13 di febbraio 1418,[7] sposò Salomea del fu Stefano detto Stangella, prima di laurearsi s'ascrisse

[1] *C. C.* 445, n.° 18, p. 79.

[2] *C. C.* 445, n.° 19, p. 165.

[3] *A. S. F. Rog.* U. 100 (Atto 30. VIII. 1410) — S. 474 (Atto 2. III. 1407).

[4] *A. St. Ital.* serie V, 1896, XVII, 134. — Credè il sarcofago di Giovanni Pisano anche il MÜNTZ, *Préc.*, 90.

[5] *C. C.* 417, f.° 46 — *A. S. F. Rog.* U. 108 (Atti 1. III. 1403 — 26. II. 1404 — 26. VI. 1405) — U. 110 (Atto 13. IX. 1410) — S. 474 (Atti 15. VIII, 27. IX, 22. XI. 1405 — 26. 28. I. 27. VI. 13. XII. 1406) — S. 475 (Atti 26. VIII. 1408 — 18. II. 1409 — 11. III. 1412) — S. 477 (Atto 11. X. 1417) — S. 478 (Atti 9. VI. 1421, 9. III. 13. VI. 1422) — S. 479 (Atto 23. IV. 1423).

[6] *A. S. F. Rog.* S. 474 (Atto 6. VI. 1407).

[7] *C. C.* 417, f.° 47.

nel 1423 ai terziari francescani, testò il 22 d'aprile 1437, e dispose che morendo in età minore, come pur troppo avvenne, l'unico suo figlio maschio Ambrogio, succedesse nell'intera eredità la reliquia della Croce santa venerata in s. Francesco di Cortona,[1] e le tre figlie Giuliana, Angiola e Cipriana ricevessero la sola dote di fiorini 200 per ciascuna.[2] Sperando d'assicurarsi la vita eterna il medico terziario diseredò le figlie! Salomea testò il 18 di febbraio 1467, e madre imparziale, assegnò alla figlia tuttavia nubile dote uguale a quella sborsata nel maritarne la sorella, dividendo poi l'eredità a parti uguali fra le due figlie superstiti.[3] Nel 1499 troveremo vedova la Giuliana figlia di m.° Ventura e di Salomea.

Dopo espulsi da Cortona i Casali, che per 85 anni n'avevano tenuta la signoria, nei pochi mesi della dominazione di Ladislao re di Napoli sulla città e sul comune nostro, Luca e Ventura del fu Angiolo Signorelli recuperarono certi terreni confiscati dai Casali.[4] Nei due primi semestri del 1410 e del 1411 Luca risedè fra i consoli urbani del Comune pel terziero di s. Marco.[5] Mentre egli nel 1411 faceva parte del supremo magistrato civico, Firenze, alla insaputa dei consoli cortonesi urbani e rurali, comprò Cortona dal re Ladislao. Luca ed i colleghi lieti della pace conclusa tra i Fiorentini ed il re napoletano, e della cessazione delle scorrerie nemiche nel Comune, avevano pubblicati gli accordi, nemmeno sospettando che condizione principale e segreta per concluderli fosse stata la vendita a contanti del Comune da essi legalmente rappresentato. Un nostro cronista, narrata l'improvvisa occupazione della città fatta dai Fiorentini, soggiunge: *I consoli furono ingannati, come quelli si fidorono. Li castronacci castroni.*[6] L'incisiva sentenza di disavvedutezza proferita dal cronista colpisce anche il nonno del grande pittore cortonese.

Luca, l'ingenuo console, sposò Simona, dalla quale nel 1421 nacque Gilio (Egidio) e nel 1426 Mattea. Allorchè andò in vigore nel 1429 il nuovo catasto ordinato dai Fiorentini, Luca era defunto, e la vedova Simona, d'anni 45, denunziò un valsente di fiorini 129.9.—, che depurato dagl'incarichi fu riconosciuto imponibile per fiorini

[1] La reliquia è incastonata dentro avorio opistografo con figure ed iscrizioni greche incise a Costantinopoli fra il 963 e il 969. M. *Cort.*, 174. — Il reliquario ai tempi del Signorelli era conservato sotto la mensa dell'altar maggiore di s. Francesco. *Curia vescovile di Cortona. Visita del* 1583, f.° 60.

[2] *A. S. F. Rog.* S. 485 (Atto 21. XII. 1448).

[3] *A. S. F. Rog.* P. 200 (1464-1469), f.° 163.

[4] *A. S. F. Rog.* U. 110 (Atto 30. VIII. 1410).

[5] *A. S. F. Rog.* S. 475 (Atto 17. I. 1410). — *Riformagioni. Atti pubblici.* Membrane 23. I, 6. IV. 1411.

[6] Boncitolo *ed altri cronisti Cortonesi.* Cortona, 1896, p. 48.

85.9. —.[1] Gilio figlio di Luca sano della mente e del corpo, ma qualificato dal notaro *senectute confectus*, fece testamento il 26 di febbraio 1490. È da credere che nella denunzia catastale la madre indicasse l'età precisa del figlio, quindi Gilio settantenne doveva avere l'apparenza d'uomo oppresso dal peso dell'età perchè il notaro lo dicesse *rifinito dalla vecchiaia.*[2] Il testamento di lui dà in ogni modo preziose notizie sulla madre e sugli stretti congiunti di Luca Signorelli.

Gilio impalmò due donne: sposò in prime nozze Bartolommea di Domenico di Schiffo con dote di fiorini 100, quindi Lorenza di Pietro di Ceccone dotata con fiorini 80, ed erede del padre d'altri fiorini 21. Da Bartolommea nacque il nostro insigne pittore: Lorenza procreò Ventura, Bartolommea e Lisa.[3] Il testamento di Gilio dimostra mendace l'asserzione di Giorgio Vasari, che la sorella di Lazzaro Vasari, antenato del celebre biografo degli artisti, fu madre a Luca Signorelli,[4] nato invece da Bartolommea Schiffi: ma non contiene indicazioni per far ammettere o negare vincoli anteriori di parentela sussistiti fra i Signorelli ed i Vasari.[5] Li suppose l'amico

[1] *A. S. F. Catasto di Cortona del* 1429, f.° 132.

[2] Nel 26. VIII. 1490 Gilio infermo codicillò per provvedere meglio alla consorte Lorenza *que multum laboravit in conservando bona testatoris, et multum fuit fidelis. A. S. F. Rog.* P. 201 (1489-1492) f.i 175, 209. — Il 21. X. 1494 Gilio modificò il testamento sembrandogli d'aver favorito troppo il figlio Ventura indottovi dal riflesso che Luca *videtur magis aptum ad lucrandum*, e cercò di dividere con scrupolosa equità le proprie sostanze *considerans quanti sit ponderis, momenti et periculi, seu peccati, partialitas patris inter filios.* Nel 1494 Gilio rimasto vedovo riceveva gli alimenti da Luca e ci conviveva. *A. S. F. Rog.* L. 254, f.° 33. — Il 28. II. 1497 Gilio era morto perchè Luca viene qualificato *olim Gilii magistri Venture. A. S. F. Rog.* R. 128 (1494-1497), f.° 181. — C. 683 (1500-1501), f.° 101. — C. 683 (1502), f.° 22.

[3] *A. St. Ital.*, serie V, 1896, XVII, 124. — *A. S. F. Rog.* P. 201 (1489-1492), f.° 175.

[4] VAS., II, 555, III, 683.

[5] Dicono oriunda di Cortona la famiglia Vasari, che assunse questo cognome dopo domiciliata in Arezzo, dove fabbricava stoviglie di terra cotta. Il VASARI, II, 555, afferma dall'antenato Lazzaro guadagnati molti danari *nel dipingere barde di cavalli* per Niccolò Piccinino e pei sottoposti a lui. I magnificati guadagni possono essere avvenuti soltanto nei brevi mesi della dimora in Arezzo del celebre capitano di ventura allora stipendiato dai Fiorentini. Rimasto prigioniero in Romagna il 1. II. 1425, il Piccinino recuperò la libertà dopo 39 giorni. Inviato quindi colle sue squadre in Arezzo ne fuggì il 31. X. 1425 per passare al soldo del duca di Milano, cui si serbò sempre fedele. Rientrò nel dominio fiorentino, ma da nemico, nè riuscì ad introdursi dentro le mura d'Arezzo e di Cortona. *Delizie degli eruditi toscani*, XIX, 64-69 — *R. It. S.*, XVIII, 1164 — AMMIRATO, *Istorie fiorentine*, Firenze, 1647, II, 1019, 1022. — Il MILANESI, VAS., II, 553, nota 1, dice il cortonese Lazzaro di Niccolò dei Taldi stipite in Arezzo dei Vasari, senz'accennare alla fonte di questa notizia. Fra le denunzie, *A. S. F. Catasto di Cortona del* 1429, f.° 405, se ne trova nel terziero s. Maria una di

mio Pietro Bologna quando pubblicò e commentò nel 1896 il testamento di Gilio, da me comunicatogli; bensì questi legami non sarebbero stati tanto stretti, potendo risalire soltanto al matrimonio dell'ingenuo console Luca colla Simona, ammesso ch'ella fosse dei Vasari. Il biografo degli artisti ebbe la debolezza di voler vantare vincoli di sangue con illustri maestri, disse Luca figlio alla Vasari, e valente pittore l'antenato Lazzaro, dal Milanesi preteso decoratore di bardature per giumenti. Alle decorazioni sulle selle eseguite da Lazzaro accenna il discendente m.° Giorgio, e la Cruttwell ne trae la conseguenza che con piccole e graziose figure Lazzaro adornasse le selle ed altri arnesi pei cavalli.[1] Ma sia che l'antenato di Giorgio Vasari decorasse selle o dipingesse quadri, cose indifferenti alla vita del Signorelli, ho troppa stima del biografo degli artisti, nè voglio negare qualunque parentela fra i maggiori di lui ed i Signorelli. Senza dubbio Bartolommea Schiffi fu madre a Luca; ma la più antica parentela esistente coi Vasari avrà potuto spingere Gilio Signorelli a raccomandare il figlioletto agli amici e lontani congiunti quando lo mandò in Arezzo, come vedremo, affinchè s'addestrasse nella pittura sotto il magistero d'insigne artista.

Cosa di maggiore importanza è determinare l'anno della nascita di Luca. Il biografo Aretino l'afferma nato intorno al 1439; ma io credo erronea questa asserzione non meno di quella sulla maternità della Vasari, sulla paralisi alle mani sopravvenuta a Luca negli ultimi tempi della vita, e sulla morte che l'avrebbe colto ottantaduenne nel 1521. Alcuni documenti indicati dal Manni e negletti dai diversi editori delle Vite del Vasari, finchè non furono prodotti in parte dal Gaye, in parte da me, già dimostrarono che il Vasari anticipò d'un biennio la data della morte di Luca; ed a suo tempo dimostrerò come nella vecchiaia nessuna paralisi impedì al pittore d'usare i pennelli.

Più argomenti m'inducono a congetturare Luca nato molto dopo il 1439. Innanzi tutto mi riesce sospetta l'affermazione del Vasari

Lazero di Nicholò selaio d'anni 28, marito a Cristofana d'anni 25, padre di due bambine, convivente colla madre Salome d'anni 45 e col patrigno Cristofano d'anni 85. Sostanze al netto fiorini 104.5. —. Manca nella denunzia il cognome Taldi, o qualche indizio per dire Lazzaro dei Vasari. Nel grossissimo volume nessuna altra denunzia è intestata a Lazzaro di Niccolò. Se questo Lazzaro, sempre domiciliato a Cortona nel 1429, fosse il sellaio dal Milanesi supposto dei Vasari, non avrebbe potuto far guadagni in Arezzo nel 1425 dipingendo selle al Piccinino ed ai venturieri dipendenti da lui.

[1] Cruttwell, 2 — Nel 1452 anche Francesco Sforza duca di Milano stipendiava Cristoforo Moretti pittore di Cremona per ornare selle, gualdrappe ed arnesi da cavalli. Malaguzzi, *Pittori lombardi del* 400. Milano, 1902, p. 81.

che Luca non lavorò per conto proprio fino al 1472. Un giovane di raro ingegno avvezzato fino dalla puerizia a maneggiare i pennelli, secondo assicura lo stesso Vasari, e che divenuto eccellente pittore, serbò nelle opere senili l' impronta caratteristica delle giovanili, come potè rimanere fino a 33 anni sotto la direzione del maestro, e, singolare coincidenza, principiare a dipingere da sè solo appunto nel luogo di nascita del precettore? Così Luca formerebbe un' eccezione fra la maggior parte dei maestri quattrocentisti per la rara precocità dell' ingegno ammirati dagli scrittori.[1] Io credo piuttosto che nel 1472 il giovane Luca seguisse nelle vicinanze del Borgo s. Sepolcro il maestro rifugiatovisi per fuggire la peste bubbonica, la quale imperversava in Arezzo, e trovandovisi disoccupato accettasse col consenso, e forse obbedendo alle ingiunzioni del precettore, l'incarico d' eseguire un affresco per conto proprio. Altro argomento lo traggo dal trovare Giovanni di Domenico di Schiffo cognato a Gilio Signorelli nel 20 agosto 1484 e nel 31 ottobre 1487 ricordato in atti pubblici senza che al nome del padre di lui sia preposto il *quondam*. Quindi nel 1487 Domenico sempre vivente avrebbe contati all' incirca 90 anni, ammettendo ch' egli si fosse ammogliato a 20 anni, e del pari ventenne la figlia Bartolommea avesse nel 1439 partorito Luca, ipotesi abbastanza ardite.[2] Un terzo argomento più significante me l'offre la denunzia catastale già ricordata di Simona madre a Gilio Signorelli, stando alla quale il figlio Gilio avrebbe nel 1439 contati 18 anni, età sufficientemente precoce per essere divenuto padre d' un figlio nato da legittimo matrimonio. Quindi credo Luca venuto alla luce intorno al 1450, piuttosto qualche mese dopo che prima. A simile conclusione s' oppone la data della morte di Lazzaro Vasari fissata al 1452 dal discendente m. Giorgio:[3] ma come il biografo errò scientemente nell'affermare Luca

[1] Citerò soltanto il Müntz, *Raph.*, 17.

[2] M. *Calcinaio*, 87 — *A. S. F. Rog.* P. 201 (1481–1485), f.° 231 — Domenico Schiffi era defunto il 10. IX. 1496. *A. S. F. Rog.* R. 128 (1494–1497), f.° 109 — Giovanni Schiffi testò il 6. II. 1515, ed aveva dotate con fiorini 200 per ciascuna quattro figlie, che divisero l' eredità paterna nel 1519. *A. S. F. Rog.* C. 683 (1503–1504), f.° 187 — C. 684 (1506–1509), f.° 135 — O. 63 (1512–1515), f.° 265 — M. 350 (1516–1526), Atto 28. V. 1519.

[3] Vas. II, 558. — Nell'*Archivio aretino della Fraternita dei Laici* esaminai la filza VII contenente i nomi dei defunti che la pia associazione tumulò dal 1432 al 1457. Vi trovai registrati 23 morti denominati Lazzaro, ed uno solo figlio di Niccolò. *Die* VII *decembris* 1437 *Lazarinus Nicholucii marischalcus sepultus in s. Maria in Gradibus*. Sono in diminutivo i nomi del padre e del figlio: ma il maniscalco Lazzarino di Niccoluccio sarà il sellaio creduto dal Milanesi antenato di Giorgio Vasari? Se lo fosse avrebbe ospitato Luca innanzi al 1437. — Ho pure esaminate le denunzie della città d'Arezzo pel *Catasto del* 1429 nell' *A. S.*

nato dalla sorella di Lazzaro, fatto che per le tradizioni domestiche doveva sapere insussistente, così potè incorrere nello sbaglio più condonabile d'assegnare data erronea alla morte dell'antenato. Certo se Lazzaro morì nel 1452 non ospitò Luca venuto alla luce, per quanto congetturo, almeno 10 anni dopo il 1439. Potè però il giovanetto esser raccomandato ai figli di Lazzaro.

Ma prima di maneggiare pennelli in Arezzo ebbe Luca altri precettori? Il Fabbrini in alcune carte del 1435 trovando qualificati dipintori i Cortonesi Giovanni di Cecco del Paita e certo Cenni, li suppose iniziatori del Signorelli:[1] ma non esistono opere dei due maestri, nè alcuno li dice guide ai primi passi artistici di Luca. All' incontro fra Guglielmo Della Valle afferma Luca alunno o per lo meno condiscepolo di Matteo di Giovanni nello studio del medesimo Giovanni, certamente oriundo, forse nativo di S. Sepolcro, e stabilito a Siena.[2] Aggiunge d'aver veduto presso la famiglia senese Sozzini un piccolo quadro *della prima maniera* di Luca, *apertamente uscito dalla scuola di maestro Giovanni da Siena* con Gesù crocifisso adorato da due angioli librati sulle ali, ed abbasso dalla Vergine in abiti monacali, da s. Giovanni e dalla Maddalena. Affermò pure che l'Adorazione dei pastori incominciata da Matteo per la chiesa senese di s. Domenico fu terminata di colorire da Luca, del quale sembrava l'Adorazione dei Magi sulla lunetta sovrapposta alla tavola con s. Barbera circondata da angioli e santi esistente nella medesima chiesa, dove infine *per verità vedevasi una tavola* di Luca *rappresentante un presepio, la qual tiene molto del fare del maestro di Siena* Matteo di Giovanni.[3]

Ho menzionate le congetture del Fabbrini e del francescano Della Valle, ma, riesce inutile negarlo, siamo privi di notizie sui

F. V' esistono sei denunzie fatte da Aretini denominati Lazzaro e nessuno è figlio d'un Niccolò. Vi trovai la denunzia d'un Niccolò da Cortona erede di Francesco da Cortona, colla madre vivente d'anni 50, e tre fratelli adulti denominati Antonio, Giovanni e Renzo, tutti quattro scapoli. II, 1080.

[1] Fabbrini, *Vite mss. di Cort.*, I, 142. — Nell'*A. S. F. Catasto cortonese del* 1429, f.i 376, 479, esistono le denunzie di Niccolò del Paita convivente col padre Cecco vecchio d'anni 75, e di *Giovanni de Cecco de la Paita* in età d'anni 50, con la moglie d'anni 38, un figlio d'anni 8, due bambine più piccole, e la sostanza al netto di fiorini 50, soldi 5. — Cenni di Goro di Giovanni Ciovanelli *pittore* aveva già maritata una figlia il 2. x. 1487. *A. S. F. Rog.* C. 684 (1486-1489), f.° 227. — Un Simone di Giovanni *pittore* prese moglie il 23. viii. 1465. *A. S. F. Rog.* P. 200 (1464-1469), f.° 94. Non trovai ricordati altri pittori cortonesi.

[2] D. Val., *Lett.*, III, 54.

[3] D. Val., *Lett.*, III, 44, 50, 58. — Il Romagnoli, 54, dice la tavola compiuta da Luca nel 1449!

Niente posso dire intorno al primo quadro, del quale mancano notizie se tuttora esista e dove sia conservato; ma le altre due tavole si trovano ancora in

maestri che diressero Luca giovanetto. Egli ricevè in Cortona le prime impressioni pittoriche dai freschi degli artisti senesi sulle pareti dell'antica chiesa di s. Margherita,[1] da poche altre pitture esistite nella città, e segnatamente da quelle di fra Giovanni detto l'Angelico. Del frate domenicano, sollevatosi a tant' altezza, rimangono tuttora in Cortona due stupende tavole, due gradini, una lunetta molto rovinata; ed ai tempi di Luca numerosi affreschi, simili

s. Domenico di Siena. Per me la lunetta è del medesimo maestro che firmò il dipinto principale: Opus . Matei . de . Senis . MCCCCLXXVIIII. Nella lunetta la Vergine ha il volto ed il manto simile alla Maddalena in piedi del quadro sottoposto. Così nei fiorami e nel panneggiamento le vesti dei due re genuflessi s'assomigliano al manto della figura principale sul quadro firmato da Matteo, prodotto dall'Eastlake, *Handbook*, 203, alla s. Barbera assisa in ricco seggio tenendo in mano la torre, simbolo del suo martirio. Sono poi decorative e mancanti d'espressione le figure del corteo dei Magi, mentre il paesaggio è meglio inteso e più vero che nelle opere del Signorelli. A parere mio non cadono dubbi sull'identità del pennello che dipinse lunetta e quadro.

La tavola poi coll'Adorazione dei pastori è riconosciuta opera di Cecco di Giorgio di Martino. Vedremo amicissimo del Signorelli il pittore senese divenuto poi eccellente architetto e da Luca proposto per ideare presso Cortona il magnifico tempio del Calcinaio. Da giovane Cecco s'esercitò nel dipingere, e sarebbe riuscito egregio maestro ove non avesse abbandonati i pennelli per le seste. Le sue tavole manifestano l'irresistibile forza dalla quale era portato all'architettura, e si potrebbe dire che dipingesse figure per aver occasione d'immaginare fabbriche. Nelle Belle Arti di Siena i due quadretti alti M.i 0,33 × 0,43 con Susanna insidiata dai vecchioni, e Giuseppe ebreo tentato dalla moglie di Putifar, l'Annunziazione alta M.i 0,73 × 0,47 (stanza VI, n.i 15, 17, 21), il Presepio con angioli e santi firmato: Francisc. Georgii pinxit. alto M.i 2,04 × 1,98, e l'Incoronazione della Vergine, alta M.i 3,20 × 1,80 (stanza X, n.i 41, 44) hanno nei fondi fabbriche e portici benissimo immaginati, o motivi architettonici. Presenta poi una singolare riunione di ricche fabbriche di svariate forme lo stupendo gradino agli Offizi di Firenze, n.° 1304, alto M.i 0,285 × 1,935. Nel maneggiare i pennelli il giovane Cecco tirato come inconsapevole dalla natura, palesava la singolare disposizione a creare magnifici edifizi. Così nel Presepio per s. Domenico, soppressa la solita capanna, ricoverò i tradizionali giumenti sotto l'arco d'antico prospetto con pilastri, e ricca trabeazione sorretta da due colonne rimaste al loro luogo, e due mancanti. Dinanzi ai vetusti ruderi collocò le figure effigiando bel paesaggio lateralmente al prospetto. Nella lunetta poi due terzi della figura del Redentore emergono con poca verità fuori dell'architrave di porta riccamente scorniciata, sul quale posano i piedi due angioli che sorreggono Gesù, ed uno per lato stanno genuflessi la Maddalena e l'arcangiolo Michele tutto chiuso nell'armatura. L'arcangiolo impacciato dalla corazza troppo stretta ha il braccio destro ingranchito, soffre per la posizione incomoda, e nemmeno da lontano riproduce gli eleganti e naturali atteggiamenti degli angioli armati dipinti da Luca. Il Presepio e la Pietà non sono di mani diverse, come pretese il buon frate Della Valle, sebbene in questa ed in altre opere alcune figure di Cecco arieggino quelle del Signorelli, i paesaggi siano migliori e le rupi s'assomiglino.

[1] I *C. C.* 390, IV, e 429, I, contengono i disegni delle pitture murali esistite nella chiesa di s. Margherita.

a quelli ammirati nel convento fiorentino di s. Marco, ornavano pure le celle cortonesi dei frati di s. Domenico abbattute nel 1818. Il giovanissimo pittore nativo di Vicchio, le aveva dipinte allorchè dimorò in Cortona assieme a s. Antonino, il futuro arcivescovo di Firenze.

Siamo del pari all'oscuro sull' istruzione data a Luca. Certamente apprese a leggere, a scrivere, a far di conto, ma non credo che ricevesse rudimenti letterari. Vedremo nell' atto d' allogagione della più insigne opera del Signorelli scritte in latino le consuete formule al principio ed alla fine dell'atto, e nella lingua volgare *a chiara intelligenza di tutti* i patti speciali, dichiarando così privi di cultura letteraria tanto il pittore quanto i committenti. Come altri sommi artisti italiani autori di buoni versi nell' età matura, Luca non frequentò la scuola della grammatica latina, e molto meno dell'italiana, allora da nessuno insegnata. Il medesimo avvenne al Bramante, a Leonardo, a Raffaello, a Michelangiolo, i quali pure poetarono e scrissero bene in prosa, senz' avere da ragazzi frequentato alcun ginnasio. Anzi un valente discepolo del Bramante dichiarò *illitterato* il precettore.[1] Non rimangono versi di Luca, ed ignorasi se n' abbia mai scritti, ma che sconfinata forza d'immaginazione possedesse lo mostrano le sue opere pittoriche.

Nella medesima guisa della maggior parte dei giovani quattrocentisti divenuti valentissimi maestri, anche Luca fanciullo avrà fatto il garzone presso un pittore provetto, tenuta pulita la bottega, lavati i pennelli, macinati ed impastati i colori, resi minuti servigi al maestro ed agli scolari anziani, appreso a disegnare ed a colorire vedendo operare più che ricevendo precetti. Nel quattrocento il consueto tirocinio dei giovani dati alle arti consisteva nel vivere per qualche tempo, mangiare e dormire presso il maestro ricevendo rare e magre ricompense.[2] Ai garzoni degli artisti obbligati a simile maniera di vita mancava pure il tempo per frequentar le scuole.

[1] ... *Architectata dal mio præceptore Donato da Urbino, cognominato Bramante, et bene che el fusse pictore egregio, et facundo ne li rimati versi de poeti vulgari, licet etiam fusse illitterato.* CAESARIANO, VITR. 70 — Il CAPORALI, VITR. 102, dice Bramante *di facundia grande ne versi et cose volgari, e dilettevole, et per ben che fusse illiterato suplì la sua profundissima memoria.* — Secondo me i due scrittori usarono il vocabolo *illitterato* nel senso che Bramante ignorasse le lettere latine. Ma qualcuno credè analfabeta il grande maestro, e l'ignoranza dell'alfabeto apposta a Bramante fu allegata nel commentare il fatto singolare che Francesco Marchi bolognese, divenuto valentissimo scrittore di fortificazione, imparò a leggere nell'età d'anni 32, secondo egli medesimo confessa. MARCHI, *Cento lettere*. Parma, 1864, p. XLIII, nota 80, e p. 165.

[2] Giusto d'Andrea garzone con Neri di Bicci ricevè nel primo anno il salario di fiorini 12, nel secondo di fiorini 18, ed in ciascun anno un paio di calze. Seguì a S. Gemignano Benozzo Gozzoli per le sole spese. GAYE, I, 212 — A 21 anno

Dopo aver due volte negata fede al Vasari, n'accetto l'affermazione che Luca apprese o si perfezionò nell'arte sotto Pietro della Francesca nativo del Borgo s. Sepolcro, ed allora occupato a coprire d'affreschi la volta e le pareti del coro, ovvero cappella maggiore, nella chiesa aretina dedicata a s. Francesco. Sussiste tuttora la grandiosa opera[1] malmenata dal tempo e dagli uomini, i quali l'avevano perfino coperta di bianco. Al solito privi di sicure notizie, alcuni supposero i grandi affreschi di Pietro eseguiti fra il 1454 ed il '56.[2] Ma l'allogagione dello stendardo per la Fraternita aretina della Nunziata, conclusa il 20 decembre 1466,[3] parla *di m.° Pietro di Benedetto dal Borgho s. Sepolcro, el quale ha dipinto la chupola magiore di s. Francesco d'Arezo,*[4] e la frase sembra relativa a lavori recentissimi, portati molto innanzi e quasi ultimati. Un altro documento c'informa come il 7 di novembre del 1468 nella villa di Bastia situata fra S. Sepolcro e Monterchi, dove s'era ritirato per fuggir la peste che in quel momento spopolava Arezzo,[5] il pittore consegnò il gonfalone dipinto ai soci della Fraternita della Nunziata.[6]

La consegna del gonfalone avvenuta alla Bastia significa che fu allogato avanti lo scoppio della peste, e dipinto in campagna quando il maestro v' aspettava la cessazione del morbo per tornare in Arezzo e dar l'ultima mano agli affreschi del coro di s. Francesco. Io credo le pitture eseguite fra il 1466 ed il '69, mentre il giovane Signorelli stava come garzone presso il maestro Borghigiano, ed ultimate prima

Lorenzo di Credi percepì dal Verrocchio un fiorino al mese. CAVAL., VI, 168 — L' 8. VII. 1490 l'urbinate Timoteo Viti entrò nella bottega di Francesco Francia in Bologna e pattuì di starvi *il primo anno senza niente; il secondo a ragione di fiorini* 16 *ogni trimestre; il terzo anno e seguenti a fattura, ed in sua libertà l'andare e lo stare.* Il Viti nel 4. IV. 1495 lasciò l'officina del Francia e tornò in Urbino. AMORINI, *Vite dei pittori bolognesi.* Bologna, 1841, I, 68 — Nel 1488 il Bonarruoti entrò nell'officina del Ghirlandaio fissando di ricevere nel primo anno fiorini 6, nel secondo 8, nel terzo 10. RICCI, *Michelangiolo*, 3.

[1] *In la città d'Arezzo la magna capella de la tribuna de l'altar grande, una de le dignissime opere d'Italia, e da tutti commendata.* PACIOLI, *Div. prop.* 33.

[2] Pietro della Francesca era poco sollecito nel terminare le opere. Il 4. X. 1454 promise di colorire in anni 8, per fiorini 320, la tavola dell'altar maggiore della chiesa di s. Agostino a S. Sepolcro. Nel 14. XI. 1469 attendeva tuttavia il saldo in L. cortonesi 370. Il pittore non compì l'opera nel tempo pattuito, ma più tardarono i frati a pagarla. *Buonarroti* (giorn.), serie III, 1885, II, 141, 218.

[3] L'allogazione fu rogata da Stefano di Nani di Geri notaro aretino, ma dei suoi rogiti nell'*A. S. F.* esiste un misero quadernuccio di f.[i] 4 del 1455.

[4] *G. St. A. T.*, VI, 11 — VAS., II, 497, nota 2.

[5] In Arezzo fu terribile la peste del 1468. VAS., III, 215.

[6] *G. St. A. T.*, VI, 13 — Nell'opera *La scrittura degli Artisti italiani riprodotta colla fotografia.* Firenze, 1869-1874, tav. 63, figurano le ricevute di fiorini 10 pagati a m.° Pietro nel 31. XII. 1466, e di fiorini 22 datigli alla Bastia. Nella collezione manca l' autografo del Signorelli.

dell' 8 aprile 1469, poichè in questo giorno m.° Pietro, recatosi in Urbino a colorire una tavola, godeva l'ospitalità di Giovanni di Santi padre a Raffaello,[1] e sembra ch' avesse con sè il giovane scolaro.

Già molto innanzi del Vasari il dottissimo matematico fra Luca Pacioli, nato in S. Sepolcro come Pietro della Francesca, ed amico tanto a lui, quanto al Signorelli, aveva scritto: *Luca del nostro maestro Pietro degno discipulo.*[2] Ma seppure non fosse stato mai parlato dell'educazione artistica ricevuta dal Signorelli, le opere n'avrebbero palesata la derivazione dalla scuola dell'eccellente maestro di S. Sepolcro.

Magnificando i progressi della pittura nella seconda metà del secolo XV, gli storici dell'arte li dicono in gran parte frutto dell'ammirazione suscitata dalle opere del Borghigiano. Pietro allievo in Siena d'un maestro nato, o per lo meno oriundo di S. Sepolcro, dipinse nel 1438 a Perugia con Domenico veneziano, e nell' anno successivo a Firenze.[3] Dimorando in Siena, Perugia e Firenze valutò e s' appropriò i pregi particolari delle scuole senese, umbra, e fiorentina fondendoli insieme. Rappresentò con originalità e compiutezza il grandioso naturalismo dei pittori di Firenze, innestandovi le impressioni ricevute sotto il maestro senese e la leggiadria delle opere umbre, dalla cui grazia era rimasta colpita la sua fantasia. Il Borghigiano imitò col maggiore studio il vero, approfondì la prospettiva, si valse del reticolato proposto dall'Alberti per misurare i piani a rettangoli, e nei luoghi convenienti collocare le figure all'altezza dovuta, applicando rigorose leggi geometriche. Nel mostrarsi esatto geometra rimase pittore.[4] Calcolò con precisione e proiettò giustamente le ombre e le luci, riprodusse l'atmosfera con tinte graduali secondo le distanze, armonizzò gratamente i colori, aggruppò saviamente le figure, dette loro apparenza di verità e forza drammatica, usò decorazioni architettoniche eleganti, proporzionate, bene intese. Fece pur progredire la pratica del dipingere a olio insegnando l' uso di colori meno glutinosi e più trasparenti.[5] Alle opere di Pietro ammirabili per gli effetti delle luci e delle ombre nocquero le forme poco elette ed angolose delle figure, la crudezza nel dar rilievo ai corpi, le estremità raramente corrette, le mani ossute, tozze, contorte, grossolane. Alcuni pregi come certi difetti di Pietro divennero natura nel discepolo, che spesso superò il maestro nelle prospettive, quasi sempre nelle forme, nell'espressione, e molto

[1] PUNG., *El.* 12, 75.

[2] PACIOLI, *Summa*, I.

[3] CAVAL., V, 121.

[4] GRUYER, *Vierges*, I, 471.

[5] Fu *lavorato ad oglio* lo stendardo per la Fraternita della Nunziata. *G. St. A. T.*, VI, 12.

più nel concepimento di scene drammatiche immaginate con fantasia sconfinata. Il padre di Raffaello, Giovanni Santi, che nel 1469 ospitò nella propria casa d' Urbino m.° Pietro, e forsanco il giovane Signorelli, a ragione qualificò questo

'l Cortonese
Luca d'ingegno e spirto pellegrino.[1]

Sembra che m.° Pietro riponesse nel discepolo tal fiducia da affidargli la pittura d'una delle grandi lunette sulle pareti laterali del coro aretino di s. Francesco,[2] quella dov' è rappresentata la morte, la sepoltura d'Adamo, e l'albero secondo le fantastiche tradizioni medievali germogliato dal ramicello che alla porta del paradiso terrestre Set ricevè dall'arcangiolo Michele e piantò sopra la tomba d'Adamo. L'albero cresciuto fu tagliato da Salomone, adoperato per costruire un ponte, ed infine servì per formare la croce dalla quale pendè inchiodato il Salvatore dell' umanità.[3] Nell'affresco *scorgonsi tipi, caratteri, mosse ardite, ed un naturalismo e studio del nudo da rilevare l' arte che più tardi predominò nelle opere del discepolo.*[4] Il giovane nudo a gambe incrociate in atto di guardare il moribondo patriarca, col tergo rivolto allo spettatore, non è ispirato ad una statua di fauno, come disse il Müntz,[5] ma è figura tipica ritratta dal vero che troveremo ripetuta sovente da Luca; come posseggono i caratteri speciali dei suoi gruppi le otto figure dipinte a sinistra nella scena d'Adamo. Nè credo l'opera dello scolaro limitata alla lunetta perchè le due figure virili effigiate in alto, una per parte presso il finestrone del medesimo coro,[6] hanno la maggior analogia cogli apostoli da Luca dipinti a Loreto nella cappella della Cura. Il portamento, le vesti, le fisonomie sono le medesime, e nella vivacità dell' espressione superano le figure dipinte dal maestro nelle altre scene del coro aretino.

Non solo nella lunetta, ma in altre opere del maestro apparisce la mano dello scolaro. Il Cavalcaselle *riconosce la cooperazione* del

[1] Passavant, *Raf.*, I, 319.

[2] Che Luca lavorasse nel coro di s. Francesco lo disse pure il Manni, fogl. 29, p. 2.

[3] Sulle tradizioni circa l'albero occorre consultare le *Leggende de tutti li santi* di Iacopo *da Voragine* (*Varagine*), Venezia, (1475), 3 maggio. Queste leggende goderono sommo favore nel medioevo, furono copiate in molti codici, e ripetutamente stampate appena scoperta la stampa. D' edizioni quattrocentistiche nella sola Biblioteca Nazionale di Firenze n'esistono quattro nel testo latino e sei nel volgarizzamento di *Nicolao di* Manerbi (Malermi).

[4] Caval., VIII, 472.

[5] Müntz, *La renaissance en Italie et en France.* Paris, 1885, p. 398.

[6] Waters, *Piero della Francesca.* London, 1891, p. 84, 86, riproduce le due figure, nelle quali lo Schmarzow ha creduto di riconoscere il tocco di Melozzo. Ivi, 34. — A 64 riproduce il s. Michelangiolo ricordato fra poco.

Cortonese nei pastori, ed *evidentemente* nel s. Giuseppe assiso in un basto ed effigiato sulla tavola di Pietro adesso conservata nel Museo Britannico, n.° 908, rappresentante il Messia adorato dai pastori,[1] e suppone di Luca l'altra tavola della Galleria Londinese coll'effigie dell'arcangiolo Michele che ha tagliata la testa al serpente, già riferita a fra Carnevale e segnata col n. 769, perchè apparisce opera giovanile d'uno scolaro di m.° Pietro, e sull'armatura dell'arcangiolo sta scritto ANGELUS POTENTIA DEI. LUCA. Il nome di Luca non fu scritto a caso sulla pittura, e probabilmente indica quale fra gli scolari di Pietro della Francesca v'adoperò il pennello.[2]

Anche Antonio del Pollaiuolo fu supposto maestro di Luca congetturandolo dallo studio particolare del pittore fiorentino nel far risaltare sui corpi la muscolatura e la struttura delle ossa. Ma se le poche memorie rimaste accennano ai primi anni del Signorelli trascorsi fra Cortona, Arezzo, S. Sepolcro, Città di Castello, tacciono di Firenze, perde valore la supposizione ch' egli vi studiasse in qualche accreditata officina pittorica. L'attento esame delle migliori produzioni sottrasse e sottrarrà sempre i giovani dall' esclusiva influenza della scuola dove s' addestrano, poichè il loro criterio artistico si forma osservando e valutando con mente equilibrata i pregi e i difetti delle opere più insigni che possono vedere. Quanto a Luca è inutile fantasticare sulle influenze fiorentine od umbre. Si sollevò per merito proprio, espresse i concetti in modo particolare, e fino alla vecchiaia mantenne inalterati i caratteri speciali alle figure della lunetta aretina. Con l'esaminare le opere altrui perfezionò le proprie, ma quanto a tipi e movenze ripetè nell'età matura quelle piene d'energia e robustezza dei lavori giovanili. Possono venir censurate le pitture di Luca, non biasimate come eclettiche.

Il Morelli, così spesso dissenziente dal Cavalcaselle, s' accorda con lui nel giudicare Luca l'Andrea Mantegna dell' Italia centrale, ed il rappresentante più eminente nel secolo XV dell'arte cispadana.[3] Ma se il toscano Signorelli possiede caratteri uguali a quelli del traspadano Mantegna non si spiega tal coincidenza supponendo che uno di loro abbia appreso, ovvero sia stato affascinato dall' altro, non avendo vedute le opere rispettive che a Roma, quando ambedue già possedevano un modo proprio d'operare ed avevano acquistata bella rinomanza.[4] La ragione del fatto risiede nell'essere vissuti al

[1] CAVAL., VIII, 422. È riprodotta dall'EASTLAKE, *Pictures*.

[2] CAVAL., VIII, 273.

[3] MOR., *Op.* 403.

[4] Il Mantegna dal 1488 al '90 dipinse per Innocenzo VIII nel Vaticano una cappella adesso distrutta, MÜNTZ, *Arts*, IV, 61, ed opere per altri, come la tavola

medesimo momento di sviluppo artistico, con uguali tendenze, vagheggiando gli stessi ideali. Ebbero comune la volontà di rappresentare con precisione le forme umane, le studiarono sui modelli viventi e sui cadaveri, ed essi soli colorirono maggior numero di figure nude che tutti i maestri contemporanei. Caso strano: anche l'infanzia dei due pittori trascorse in condizioni punto favorevoli allo sviluppo delle loro attitudini artistiche. Luca ed il Mantegna crebbero in luoghi poco provvisti d'insigni opere d'arte, poichè veramente degne d'ammirazione esistevano in Cortona le sole pitture dell'Angelico, non che l'altorilievo romano del sarcofago nel Duomo. Nè fu più avventurato il Mantegna prima d'entrare garzone in Padova[1] presso lo Squarcione. Domiciliatosi sulle rive del Brenta potè alfine ammirare opere egregie: gli affreschi di Giotto nella cappella Scrovegni all'Arena; dell'Altichieri e dell'Avanzi nella cappella Lupi presso il Santo;[2] altre pitture adesso perdute o nascoste dal bianco; le sculture di Donatello, e far tesoro delle conversazioni col sommo Fiorentino mentre scolpiva in Padova. I due giovani s'innamorarono dell'arte, non scoraggiti dai meschini mezzi di studio avuti a disposizione nei primissimi anni, o dalla deficienza dei modelli: dotati d'ingegno straordinario pitturarono, e doverono la propria eccellenza all'elevatezza dell'ingegno. Nell'esercizio dell'arte il solo Pietro della Francesca fu guida al Signorelli, il quale come le api formò il miele assimilando i succhi estratti dai fiori più profumati. Vide fuori della patria opere pittoriche giustamente celebrate e cercò d'appropriarsene le parti elette, senza però prestare servigi, o addestrarsi nelle officine del Pollaiuolo o d'altri pittori fiorentini. La potente forza creativa e la facilità d'assimilare l'aiutò a formarsi una maniera propria con pregi e difetti speciali, come avviene agli uomini di retto criterio e di risoluta volontà, i quali sempre progrediscono.

Il Signorelli fu molto avventurato nell'incontrare un precettore quale m.° Pietro, ma gli toccò fortuna senza paragone maggiore nel viverci domesticamente ed a lungo. Per quanto apparisce dalle no-

adesso custodita nella cappella del Sacramento al Duomo di Viterbo coll'ammirabile figura del committente.

[1] Da documento del 26. I. 1448 resulta nato a Vicenza, non a Padova, *Andreas Blasii Mantegna de Vincentia. Archivio Veneto.* Venezia, 1885, XXIX, 192. — Il Mantegna nacque nel 1431, *A. St. Arte*, 1889, II, 273.

[2] In questa cappella gli affreschi dell'Avanzi eseguiti intorno al 1380, Selvatico, II, 286, superano tutte le opere contemporanee. Le storie di Cristo, di s. Lucia, di s. Caterina e di s. Giorgio posseggono verismo e perfezione straordinaria. Di rado ho ammirate figure piacenti e vere come nella scena di s. Caterina pillottata con olio bollito. Segnatamente la casta nudità del formosissimo corpo della martire produce indimenticabile impressione.

tizie rimaste, mi sembrano appropriate al grande Borghigiano le frasi del Serlio, che da vecchio rimembrando con rara gratitudine il proprio precettore Baldassarre Peruzzi, lo disse *dottissimo per theorica e per pratica, ma anchor cortese e liberale assai, insegnandola a chi se n'è dilettato.*[1] I giovani intelligenti, familiari e commensali d'uomo dotto, alieno dall' ascondere le proprie cognizioni, lieto di comunicarle, profittano dei discorsi uditi, degli argomenti addotti nel disputare, delle vivaci discussioni circa i punti controversi, acuiscono l'ingegno col proporre dubbi sopra ardui problemi e cooperare a risolverli, e da simile tirocinio ritraggono profitto considerevole e forse maggiore che se frequentassero la scuola. La domestichezza di Luca col Borghigiano riuscì tanto utile al giovane da renderlo superiore al maestro nell'applicazione pratica delle regole prospettiche.

M.° Pietro alla bravura nell'usare i pennelli congiunse la dottrina dello scienziato, e versatissimo nelle matematiche risolvè difficili problemi spiegandoli con rara lucidità. Nel volume scritto in italiano, col titolo latino, *Petrus pictor Burgensis De prospectiva pingendi,* insegnò la teorica, e la pratica della prospettiva. Divise l'opera in tre libri: *nel primo dimostrò le digradationi delle superficie piane in più modi. Nel secondo le digradationi dei corpi quadri et di più faccie posti perpendicularmente sopra de piani. Nel terzo tractò delle digradationi de corpi comprese da diverse superfici et diversamente posti.*[2] Il trattato, che fu stampato dal Winterberg sul testo del codice 1576 custodito nella R. Biblioteca di Parma, era stato subito nel secolo XV traslatato in latino, e n' esiste l' esemplare nel codice Ambrosiano C. 307 inf. di f.i 115, che per la qualità e la dimensione dei fogli, per la forma della calligrafia e dei disegni delle numerose figure delineate con ammirabile precisione, alcune intercalate al testo, altre messe sui margini, sembra gemello del codice Parmense, tanto da lasciar supporre che il medesimo copista e disegnatore trascrivesse e delineasse il testo e le figure dei due codici sulla fine del secolo XV.[3]

[1] SERLIO, lib. IV, f.° 3.

[2] PETRI *Burgensis*, *De prospectiva*, Strassburg, 1899, p. XXXII — *Cod. Ambrosiano*, D. 200 inf., f.° 32. In questo esemplare del secolo XVI mancano le figure. — Due terzi del primo capitolo della versione intestata PETRI BURGENSIS *De prospectiva pingendi*, copiati nel secolo XVI, esistono pure nel *Cod. Ambrosiano* D. 195 inf., f.° 17. — Del trattato sulla Prospettiva si conoscono altre copie. Ne cita una esistente a Parigi nella Biblioteca nazionale il MÜNTZ, *Hist.*, I, 367.

[3] I codici volgare di Parma e latino di Milano terminano con un carme di due ed un altro di sei distici latini in lode dell'autore. Il secondo carme proclama m.° Pietro lustro del patrio S. Sepolcro. *Tu decus es nostrum*, frase certamente scritta da maestro Matteo frate francescano nativo del Borgo s. Sepolcro e traduttore dell'opera per quanto non vi ponesse il proprio nome. Lo sappiamo dal terzo Borghigiano contemporaneo dell'autore e del traduttore del trattato, il

Fra Luca Pacioli menzionò pure il *compendioso trattato de l'arte pictoria e de la lineal forza in perspectiva* esistente nella *dignissima biblioteca* del duca d' Urbino.[1] Sull'antico catalogo della preziosa libreria dei Montefeltro il bibliotecario Federigo Veterano così registrò l'opuscolo: *Petri Burgensis pictoris libellus de quinque corporibus regularibus ad illustrissimum ducem Federicum et Guidonem filium.*[2] L'operetta, adesso conservata alla Vaticana (*Urbinate*, 632), è dedicata al solo Guidobaldo, ma menziona l' opera maggiore *De prospectiva*, che il Borghigiano offrì *da parecchi anni* al duca Federigo, e così assai prima del 10 settembre 1482, estremo giorno della vita dell'appassionato bibliofilo padre a Guidobaldo.[3] Le frasi della dedica contengono la più autorevole e recisa smentita alle affermazioni del Vasari, che impedito dalla cecità m.° Pietro non dette l'ultima mano agli scritti sulla prospettiva. Il pittore Borghigiano

celebre matematico Luca Pacioli, che ripete due volte, *Summa*, f.i 68, 77, come fra Matteo dal Borgo, suo *consotio* nell'ordine dei Minori, volse in latino l'opera di Pietro; quindi non esiste dubbio sull' identificazione dell' anonimo traduttore *De prospectiva pingendi.* — Il Bossi, *Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Milano, 1810, p. 17, comprò un codice della Prospettiva di Pietro della Francesca *colle figure di sua mano* e colla versione di fra Matteo dal Borgo. Il codice già posseduto dal Bossi non è l'*Ambrosiano* C. 307 inf., che fu acquistato in Napoli dal card. Federigo Borromeo. — Tanto il Bossi, quanto il Cossali, *Scritti inediti*, Roma, 1857, p. 65, dimostrano il Pacioli innocente dall'accusa del Vas., II, 488, d'avere usurpati gli scritti di Pietro della Francesca.

[1] Pacioli, *Summa*, f.° 2 n. n.

[2] *G. St. A. T.*, VII, 55.

[3] Nella dedica a Guidobaldo dice che avendo presentate al duca Federigo *opera picturæque meæ... non ab re visum fuit opusculum, quod in hoc ultimo ætatis meæ calculo, ne ingenium inertia torpesceret, in mathematica* De quinque corporibus regularibus *edidi numini tuo dedicare. Nec dedignabitur celsitudo tua ex hoc jam emerito et fere vetustate consumpto agello... hos exiles et inanes fructus suscipere, et libellum ipsum... penes aliud nostrum de Prospectiva opusculum, quod superioribus annis edidimus pro pedissequo et aliorum servulo vel in angulo collocare.* — A queste frasi della dedica aggiungo il principio del trattato *De quinque corporibus regularibus* ed i titoli dei capitoli:

Multa sunt corpora lateribus constituta, quæ in sphærico corpore locari queunt, ita ut eorum anguli sphæræ superficiem omnes contingunt. Verum quinque ex eis tantummodo sunt regularia, hoc est quæ æquales bases habent et latera. Primum est quatuor basium triangulare (tetraedro). *Secundum cubicum, quod sex facies cum quadratura tenet* (cubo). *Tertium est octenis faciebus et eisdem triangularibus* (ottaedro). *Quartum facies continet numero duodecim ac pentagonales* (dodecaedro). *Quintum est viginti basium triangularium* (icosaedro). *Eorum omnium et quantitates ac dimensiones per numeros, radices ac binomina intentio est demonstrare: ... nonnihil de corpore sphærico quam brevissime dicam, eæque res triplici tractatu continebuntur.*

De superficiebus quadrilateris — De divisione superficiei quadratæ — De pentagono — De figura sexanguli, vel hexagoni — De octagono — De circulo

morì il 12 d'ottobre 1492,[1] quando da oltre un decennio aveva presentato al duca Federigo il volume *De prospectiva pingendi*, ed alcuni anni dopo il volumetto *De corporibus*, nel quale *licet res apud Euclidem et alios geometras nota sit, per ipsum* (opusculum) *tamen nuper ad arithmeticos translata est.* Al secondo trattato allude certamente il Pacioli colle frasi: *Et sublime pictore, a li dì nostri ancor vivente, hane in questi dì composto degno libro de ditta prospettiva, nel quale altamente de la pictura parla, ponendo sempre al suo dir el modo e la figura del fare: el quale habiamo lecto e discorso.*[2]

Mi sono esteso su queste particolarità per concorrere a purgare la memoria di fra Luca Pacioli dalla gratuita accusa d' avere usurpati gli scritti di m.° Pietro, e sostituito il proprio nome nei trattati del grande Borghigiano. Niente di più falso. Il Pacioli menzionò i trattati sulla Prospettiva, indicò la versione ed il nome del traduttore dell'opera principale, disse dove esisteva ed a chi era dedicata la minore, e quando da 17 anni era morto *el monarcha a li dì nostri*

et circumferentia — De quinque corporibus regularibus in sphæra tractandis — De lineis intersecantibus corpora — De corpore cubo — De corpore octobasium — De corpore duodecim basium pentagonalium — De corpore viginti basium triangularium.

Incipit tertia pars quinque corporum. De dimensione laterum ipsorum, divisionibus axis, superficiebus, transmutationibusque unius corporis in aliud — De corporibus irregularibus.

Il codicetto di M. 0,21 × 0,14, in f.i 64 scritti nel secolo XV, con figure accuratamente disegnate, poche intercalate nel testo, molte più in calce alle pagine, ha le rubriche rosse, 13 lettere iniziali poco finamente miniate, ottima la calligrafia ed i dittonghi segnati.

[1] CORAZZINI, *Appunti sulla Valle Tiberina*. S. Sepolcro, 1874, p. 60. A 62 produce una ricevuta rilasciata dal pittore nel 1478 pel pagamento d'un affresco eseguito in una muraglia esterna. Se m.° Piero dipingeva non era divenuto cieco. — Infine il 5. VII. 1487, sano di mente e di corpo fece testamento il Borghigiano, che il notaro non avrebbe dichiarato sano di corpo se fosse stato cieco. FRIZZONI, in *Buonarroti* (giorn.) serie III, 1885, II, 400.

[2] PACIOLI, *Summa*, 68 — Si ricordi che la *Summa* fu stampata nel 1494; ma le parole riferite vennero scritte dall'autore innanzi all' 8. IV. 1492, perchè poche linee dopo avere discorso del Borghigiano, dice vivente Lorenzo il Magnifico. — Aggiungo che il PACIOLI in calce all'opera *De divina proportione*. Venetiis, 1509, trattò con maggior ampiezza di m.° Pietro dei *Corpi regolari*, da lui detti pure *essentiali*, e sviscerò l'argomento in f.i 27 stampati con carattere minuto ed irto di cifre, con linee 57, ed il pieno della pagina di M.i 0,208 × 0,093, intitolati: *Libellus in tres partiales tractatus divisus quinque corporum regularium et dependentium active perscrutationis.* Non è citato m.° Pietro nel libretto posto per appendice alla *Divina proportione*, dove così venne ricordato, f.° 23. *Prometto darve piena notitia de perspectiva medianti li documenti del nostro conterraneo, e contenporale di tal facultà a li tempi nostri monarcha Maestro Pietro de Franceschi, de la qual già feci dignissimo conpendio, e per noi ben apreso.* Ma come possono dirsi usurpati gli scritti d' un autore che l' imputato del plagio dichiara d'aver compendiati?

della pittura e architettura maestro Pietro de li Franceschi, ricordò di nuovo *lo libro de prospettiva* esistente presso il duca d' Urbino.[1] In quei tempi le fonti erano citate raramente, e se il Pacioli avesse voluti usurpare i libri dell'illustre conterraneo tuttora vivente e dopo ch'era defunto, non sarebbe stato tanto ingenuo da menzionarli ripetutamente, aggiungendo che m.° Pietro aveva *ditto con theorica et via alta*, mentre esso intendeva *dilucidare et a la pratica accomodare* la prospettiva, trattandone *con quanta humilità si possa*,[2] ossia voleva volgarizzare la scienza a comune beneficio.

Da giovane il Signorelli attese con passione all' anatomia, e la perizia che v' acquistò apparisce tanto dalle opere sue, quanto dai disegni tuttora esistenti. Nei nudi rappresentò colla maggiore armonia la struttura delle ossa e dei muscoli, e per quanto oltrepassasse talora i limiti del vero e del naturale creò quasi sempre figure dai movimenti arditi, e piene di forza. Poeta nell' anima, dotato di fantasia inesauribile, di carattere veemente, preferì le scene appassionate alle tranquille, immaginò situazioni drammatiche, nelle quali vibra la vita. L'attitudine ad imprimere energia nelle figure gli fece talvolta trascurare l'eleganza delle forme, la grazia dei movimenti e delle sembianze, la giusta armonia, la vaghezza del colorito. Questo riesce spesso crudo ed aspro per la preferenza data alle tinte rossastre nelle carni, al verdastro nelle mezze tinte, al giallo scuro nelle ombre, alle tinte cupe nelle vesti. Ma sono egregiamente distribuite la luce e l'ombre, ed ammirabili i contrasti.

Delle opere pittoriche principierò a discorrere nel secondo capitolo, e terminerò questo parlando del matrimonio di Luca con Gallizia figlia di Piero Carnesecchi e d' Elisabetta di Gaspare detto Cusciatto. Senz'accennare alla fonte donde trasse la notizia, il Fabbrini dice gli sponsali celebrati intorno al 1470 mentre la Gallizia nell'agosto di quell'anno era sempre nubile.[3] È certo che la moglie di Luca procreò quattro figli, due premorti ai genitori, cioè Antonio ammogliatosi due volte, e Felicia maritata a Luca Della Boscia, della quale restò orfana la figlia Bernardina ancora vivente nel 1524, Tommaso istituito erede dal padre, e Gabriella sposata da Mariotto Del Mazza, madre di vari figli.

Se Luca impalmasse affettuosa compagna, se fosse circondato dalle cure che le buone mogli prodigano ai mariti, se tornasse sotto

[1] Pacioli, *Div. prop.* 33.

[2] Pacioli, *Summa*, f.° 68.

[3] Fabbrini, *Vite mss. di Cort.* I, 147. — Il 24. viii. 1470 quando fu istituita erede dal parente Giovanni d'Antonio Carnesecchi, la giovane Gallizia era sempre nubile. *A. S. F. Rog.* C. 557 (1402-1472).

il tetto coniugale col cuore aperto o chiuso; se la consorte l'incoraggisse o gli procurasse intralci nel lavorare, se il pittore fosse buon marito, sono tutti quesiti ai quali è difficile dare sicura risposta. Peraltro, ravviso singolarmente significative le dichiarazioni contenute in un atto solenne, quale il testamento della moglie. Il 7 di settembre 1506 la *nobile ed onesta* Gallizia, sana di mente, inferma di corpo, espresse l'ultima sua volontà: la tumulassero in s. Francesco nel sepolcro del marito: dispose legati a favore delle nepoti orfane, Bernardina di Felicia, e Rosata d'Antonio, ma dandosi il caso che la figlioletta d'Antonio premorisse alla mamma, sostituì nel legato la nuora della testatrice madre alla nepotina. Ordinò che alla nuora, purchè rimanesse vedova, ed a Rosata fosse somministrato vitto e vestito, nè potessero espellerle dalla casa Signorelli. Quindi *disse, asserì e confessò* il marito Luca *essersi sempre diportato verso di lei con benevolenza, benignità, affezione maritale, e bontà, nè volendo peccare d'ingratitudine* lo lasciò usufruttuario delle proprie sostanze ancora che sposasse *una seconda ed una terza donna*, liberandolo dall'obbligo dell'inventario e del rendiconto.[1] Gli elogi al marito, la gratitudine espressa dalla moribonda sono evidente prova dell'ottima corrispondenza esistita fra i coniugi, dell'armonia regnata nella famiglia Signorelli.

Verso la fine del secolo XVIII certo Polidoro di m.° Luca menzionato nei libri del Comune e dell'Opera del Duomo d'Orvieto, mai ricordato nelle carte cortonesi, fu supposto *figlio naturale* del Signorelli ed aggiunto negli alberi genealogici della famiglia. Un attento esame delle carte orvietane mi ha convinto che questo Polidoro era figlio d'un m.° Luca cittadino d'Orvieto, nè appartiene in alcun modo ai Signorelli cortonesi.[2]

[1] Nel medesimo giorno 7. IX. 1506 la madre di Gallizia Signorelli, sana di corpo e di mente, testò nella casa del genero, dove probabilmente dimorava. Lasciò la figlia ed il genero Luca usufruttuari delle proprie sostanze, liberandoli dal render conto e dall'obbligo dell'inventario. Poi nel 15. II. 1507 donò staia 4 di terreno alla nepote Gabriella figlia di Luca, riservandone l'usufrutto a se stessa ed al genero. *A. S. F. Rog.* L. 49, f.[i] 279–285, 373-375. Sembra certo che Gallizia morisse il 7. IX. 1506, ed Elisabetta sua madre il 21. IX. 1508.

[2] Quando il DELLA VALLE si preparava a scrivere la *Storia del Duomo d'Orvieto*, trovando frequente menzione d'un Polidoro di m.° Luca, lo credè *figlio naturale* al pittore Cortonese, e la figliazione fu ciecamente ammessa dagli annotatori del Vasari. Don Alceste Moretti, archivista municipale d'Orvieto, m'ha gentilmente procurati i documenti per correggere l'errore. Il 14. III. 1494 era esattore comunale Polidoro, nel 6. II. 1495 designato *Polidorus magistri Luce* DE URBEVETERI *exactor transitus animalium*. Il 27. XI. 1498 aveva da pochi giorni lasciata la carica di camarlingo generale del Comune e della gabella del danno dato sostenuta per un triennio. Ai 24. VI. 1499 i rettori d'Orvieto ordinarono di

Nel 1867 per studiare certa questione d' interesse municipale consultai minutamente i volumi delle antiche deliberazioni comunali di Cortona, ed ebbi la felice idea di notare e stampare l'elenco degli uffici pubblici ai quali dalla sorte fu chiamato in patria il Signorelli.[1] Così divulgai notizie relative alla vita del pittore ed al tempo in cui eseguì alcuni lavori in Cortona e fuori. Il funesto incendio del 29 d'agosto 1569 distrusse documenti preziosi dell'Archivio comunale di Cortona; rimasero i volumi delle deliberazioni municipali fino dal 14 decembre 1478, con una lacuna dal 12 novembre 1481 al 1 settembre 1484. Se le fiamme divoratrici avessero rispettati i volumi anteriori al 1479 sarebbe stato possibile chiarire qualche punto oscuro nella vita di Luca, per esempio la data della nascita congetturandola dall'anno in cui compiuti i cinque lustri principiò ad esercitare gli uffici comunali per essere stato il nome di lui posto nelle borse donde venivano estratti i cittadini chiamati a ricoprire le cariche pubbliche. Sui libri risparmiati dal fuoco troviamo ai 6 di settembre 1479 Luca estratto del Consiglio dei XVIII, ed ai 28 novembre fra i Conservatori degli ordini del Comune. Ai 22 di febbraio 1480 uscì dalla borsa dei Priori pel bimestre di marzo e di aprile, e risedè: quindi ai 26 dell' agosto successivo, ed ai 25 d' agosto 1481 del Consiglio generale. Allorchè senza menzione dell' assenza dal Comune troveremo uscito dalle borse il nome di Luca, dovremo indurre che al momento dell' estrazione egli dimorava in patria, perchè i cittadini notoriamente lontani dal Comune più di 40 miglia venivano subito surrogati sorteggiando altro nome: pei designati all'ufficio di Priore l'assenza doveva esser denunziata dai

liquidare i conti con Polidoro, abbonandogli i danari pagati anche per acconcimi alle muraglie ed alle artiglierie comunali. Nel loro rapporto i sindaci denominarono il cessato camarlingo *Pollidorum magistri Luce* DE DICTA CIVITATE. Seppure non avessero qualificato Polidoro cittadino orvietano bisognerebbe giudicarlo tale, perchè nel medio evo i soli comunisti venivano chiamati agli uffici comunali, segnatamente trattandosi di maneggiare il pubblico danaro. *Arch. com. d'Orvieto, Reformationum*, CLXII, f.i 806, 810, 1008, 1033, ec., CLXIII, f.i 349, 351, 356, ec. — Gli operai del Duomo d'Orvieto nel 1501 comprarono dal medesimo Polidoro di m.° Luca once 5 d'azzurro al prezzo di L. 1 1/2 per oncia, poi pagarono *filio magistri Luce pro suo viatico in eundo Florentiam pro 4 uncis azurri ultramarini florenos 33. 4.* —. *G. E. A.* IV, 293. Credo fosse Polidoro di m.° Luca colui che recatosi a Firenze fece pagare tanto caro l' azzurro, o il viaggio. Questi documenti dimostrano l'errore del Della Valle e dei suoi copiatori nell'attribuire al Signorelli la paternità dell' *orvietano* Polidoro stato camarlingo del patrio Comune 5 anni prima che il pittore *cortonese* si recasse a lavorare in Orvieto.

[1] M., *Calcinaio*, 87. — Nell' opuscolo notai tutti gli uffici municipali sostenuti da Luca ed indicai le filze ed i fogli delle deliberazioni, per cui tralascio di citarli novamente, e rimando all' opuscolo coloro che desiderano riscontrare le fonti.

congiunti o dagli amici, e certificata vera col giuramento di due cittadini.[1]

Hanno preteso che gli uffici municipali sostenuti da Luca fossero indizio d'agiatezza e d'autorità goduta dalla famiglia Signorelli. Ma dal 1411 al 1530 gli uffici comunali costituirono un onere al quale erano sottoposti i cittadini non sospetti ai rettori inviati da Firenze per presiedere all'amministrazione del Comune. A tempo del Signorelli in ogni triennio il capitano Fiorentino col consiglio di nove Cortonesi da lui designati imborsava i nomi di coloro che nei giorni debiti e con determinate regole sarebbero sorteggiati per esercitare i modestissimi uffici municipali fissati dallo statuto.[2] Nello scegliere i nomi da imborsare il capitano Fiorentino ed i suoi consiglieri procedevano con criteri politici. La famiglia Signorelli nel secolo XIII non appartenne ai grandi (*majores*). Costituite le arti e depressi i grandi o *maggiori*, partecipò coi *minori* al reggimento del Comune. Nei secoli XV e XVI Luca esercitò gli uffici municipali perchè non sospetto ai rettori fiorentini.

[1] *A. S. F.* classe XII, 67 (filza 245), *Liber reformationum Nicholai Bellacci* et *Statutum Cortonense anni* 1411, lib. I.

[2] M., *Cort.* 284.

CAPITOLO II

Pitture di Luca andate in malora a Cortona e ad Arezzo. In Città di Castello, affresco sulla torre del vescovo, gonfalone per s. Giovanni decollato, Adorazione dei pastori adesso a Londra, opere imbiancate e perdute, busto del Redentore, Annunziazione Mancini, opere minori. Flagellazione e Madonna per Fabriano conservate a Brera. Opere a Lucignano. Caratteri delle pitture di Gentile da Fabriano, di Pietro Della Francesca, del Signorelli, del Vannucci, di Fiorenzo di Lorenzo e del Pinturicchio.

Nel dar conto delle opere create dal grande artista Cortonese avrei desiderato di seguire a passo a passo lo sviluppo dell'ingegno di lui. Ho già accennato come nella lunetta del coro aretino di s. Francesco il giovane colle spalle volte allo spettatore ed il gruppo a sinistra non contengono in germe, ma nel pieno rigoglio, il carattere tipico delle future creazioni del Signorelli. Se non che riesce impossibile indicare per quali gradi egli giunse a possedere il sano naturalismo, l'efficacia dell'espressione, gli energici atteggiamenti, il largo panneggiare, la facoltà di riprodurre esattamente le forme umane nude o vestite, e di mettere in evidenza doti così rare con felicissime composizioni. Poche ed incerte notizie rimangono sui lavori di Luca fra il 1470 ed il 1483, insufficienti per basarvi plausibili congetture. D'altra parte già nella prima gioventù il nostro pittore si segnalò grandemente, ed acquistò tal rinomanza da trovarsi intorno al 1483 compreso fra i maestri, che godendo meritata fama di valentissimi, vennero scelti per pitturare nel Vaticano le pareti della cappella Sistina, nell'*urbe* piena allora d'uomini addottrinati, abili a distinguere il buono dal mediocre, facili a biasimare ed a spargere il ridicolo sugli artisti deboli o insufficienti. Il leggitore desideroso di conoscere per quali gradi in così fresca età il Signorelli giunse a conseguire invidiabile celebrità, non imputi a negligenza mia la delusione che proverà specialmente in questo capitolo. Le tenebre nelle quali per dodici anni sono avvolti gli studii e le opere del giovane privilegiato formano la più deplorabile lacuna nella vita di lui, ma la colpa principale ne risale prima a lui stesso

incurante di datare o segnare le prime opere col proprio nome,[1] quindi alla trascuranza dei contemporanei nel raccogliere e tramandare notizie sullo sviluppo d'ingegno così promettente. Dopo quattro secoli riesce impossibile indicare la precisa strada battuta da Luca per divenire illustre, e bisogna contentarsi di poche notizie racimolate con penose indagini, ed accettare o respingere quelle derivate da più o meno probabili congetture.

La prima opera di Luca, della quale finora sia menzionato l'anno in cui fu eseguita, è del 1470. Il giovane dipinse gli sportelli della cassa dell' organo per la Fraternita dei Laudesi stabilita a Cortona nell'oratorio costruito intorno al 1250 sotto l' impiantito del tempio dedicato a s. Francesco dal celebre Elia frate minore.[2] Sulla facciata della chiesa è tuttora visibile l'arco della porta d' accesso all'oratorio dei Laudesi trasformato verso il 1560 in celle sepolcrali. Nel 1889 diversi Cortonesi vollero ricercare le ossa di Luca, secondo la tradizione tumulate appunto in quell'oratorio; ma bisognò renunziarvi avendolo trovato pieno di calcinacci, occupato dalle muraglie di divisione fra gli avelli costruitivi, e dai fondamenti dei colossali altari inalzati nel secolo XVI nella chiesa superiore. Probabilmente gli sportelli dell'organo andarono in malora quando da luogo di preghiera l'oratorio venne tramutato in asilo di cadaveri.

Il Vasari dice dal giovane pittore eseguite in Arezzo diverse opere nel 1472. Credo che i concittadini di m. Giorgio abituatisi a stimare Luca mentre sotto la disciplina di Pietro Della Francesca si perfezionava nell' arte, ricorressero allora e più sovente in seguito all'opera di lui. Secondo lo scrittore Aretino nella chiesetta di s. Lorenzo, dove adesso d' antiche pitture murali rimane soltanto una Annunziazione del secolo XIV, Luca ornò a fresco la cappella di s. Barbera. Per la Fraternita di s. Caterina pitturò a olio sopra la tela il vessillo da portare nelle processioni, rappresentandovi la santa posta al martirio fra le ruote, e per la Fraternita della Trinità un secondo gonfalone, *ancora che non paia di mano di Luca, ma di Pietro dal Borgo.* Alcune memorie aretine poco autorevoli, probabilmente attinte al Vasari, vogliono del 1472 i due gonfaloni.[3] Disparvero gli stendardi, furono distrutti, non imbiancati, gli affreschi della cap-

[1] Quasi ugualmente trascurato fu Pietro Perugino. Esso segnò il 1478 nel s. Sebastiano dipinto a Cerqueto, frazione del comune di Marsciano, a 22 chilometri da Perugia. ORSINI, *Vita*, 203. L'affresco è riprodotto dal WILLIAMSON, II.

[2] VAS., III, 684, nota 1. — La chiesa di s. Francesco fu costruita poco dopo il 1245, anno nel quale il Comune di Cortona donò il terreno per edificare il tempio. M., *Cort.* 48, 52.

[3] *Cod. Aretino* 27, f.° 217.

pella di s. Barbera; ed ugual sorte toccò a due angioli effigiati pure a fresco sulla cappella del Sacramento nella chiesa di s. Agostino. È anche più deplorevole lo smarrimento della tavola dov' era effigiato s. Niccola da Tolentino con *istoriette bellissime* del santo *condotte con buon disegno ed invenzione*. La tavola tolta dall'altare, e dai frati Agostiniani trasportata nel refettorio del convento, sparì quando vennero soppresse nel 1808 le corporazioni monastiche, e nessuno sa che n' avvenisse.

Recentemente dalla chiesa di s. Rocco abbattuta nell' aprire la nuova strada, denominata Guido Monaco, trasportarono alla pinacoteca Aretina tre frammenti d' opere a fresco di Luca. Per la dimensione il più notevole è l' effige intera, esposta col n.° 6, alta M.i 1,85 × 0,70, su campo verde, molto rovinata e forse ridipinta, dell' evangelista Giovanni in attitudine meditabonda, a mani incrociate, appartenuta probabilmente ad una Crocifissione. Gli altri frammenti sono due teste, una piccola, n.° 12, alta M.i 0,25 × 0,14, l'altra n.° 13, alta M.i 0,39 × 0,43, grande al naturale, dalla lunga barba, rappresentante s. Antonio, simile a quella giustamente ammirata del medesimo santo, che vedremo effigiata nel gonfalone di S. Sepolcro.[1]

Ho menzionate queste opere, sebbene ignori l' anno nel quale furono eseguite, ed ugualmente ricordo la tavola per la chiesa di s. Francesco, nella cappella Accolti, coi ritratti d'alcune donne della famiglia e di m. Francesco Accolti, il giureconsulto allora celeberrimo, defunto nel 1488.[2] La tavola colorita innanzi alla morte del committente, tolta dalla chiesa, e trasportata nel refettorio dei frati, disparve pure nel 1808 allorchè Napoleone I soppresse le corporazioni monastiche, nè se ne conosce la sorte. Lo smarrimento della tavola e del relativo gradino, già nel 1771 asportati dall' altare, è tanto più deplorabile a chi ricordi gli elogi dal Vasari tributati a quelle opere. *V' è un s. Michele che pesa le anime, il quale è mirabile, e in esso si conosce il saper di Luca, nello splendore delle armi, nelle riverberazioni, ed insomma in tutta l'opera. Gli mise in mano un paio di bilance, nelle quali gl' ignudi, che vanno uno in su e l'altro in giù, sono scorti bellissimi. E fra l'altre cose ingegnose che sono in questa*

[1] Il Dennistoun, II, 190, attribuisce al Signorelli un affresco datato 1481, nel palazzo comunale d'Arezzo. Certamente è quello sulla muraglia della facciata al secondo ripiano della scala grande, ma datato 1484. La Vergine assisa col Bimbo ha da una parte s. Donato in piviale, dall' altra un martire in dalmatica. Due angioli sollevano i lembi della tenda pendente da gran baldacchino, sulla cui cornice cinque angioletti in piedi reggono festoni. La pittura, priva di caratteristiche signorellesche, è creduta di Lorentino d'Arezzo.

[2] Mancini, *Francesco Griffolini*, Firenze, 1890; p. 6.

pittura, vi è una figura ignuda benissimo trasformata in un diavolo, al quale un ramarro lecca il sangue d'una ferita. La Vergine col Bambino in grembo, i ss. Stefano, Lorenzo e Caterina con due angioli sonatori di liuto completavano il quadro, e *tutte sono figure vestite ed adornate tanto ch' è maraviglia. Ma quello che v' è più miracoloso è la predella piena di figure piccole dei fatti di s. Caterina.*[1] La figura ignuda trasformata in diavolo, doveva essere ispirata alla descrizione di qualche demonio dell' Inferno dantesco; e le opere d' Orvieto fanno vedere come il Signorelli sapesse esprimere i concetti del sommo poeta.

Documenti esumati dagli archivi dimostrarono Luca chiamato nel 1474 a lavorare in Città di Castello. Sulla torre detta del Vescovo, dirimpetto all'attuale palazzo del municipio, il Comune castellano gli fece dipingere a fresco in proporzioni maggiori delle naturali una Madonna assisa in trono fra i ss. Paolo apostolo e Girolamo dottore. Due pilastrini elegantemente fregiati incorniciavano la pittura ultimata nel novembre del '74. Adesso dalla piazza del Municipio si scorgono pochi avanzi del s. Paolo e qualche traccia della Madonna, miseri resti dell' affresco rovinato dal violento terremoto del 1789, e molto più dall' incuria nel rifar la tettoia già collocatavi per render minori i guasti delle intemperie. Nel 1893 l'Accademia Castellana dei Liberi murò sulla torre inciso nel marmo[2] un ricordo dell'opera quasi perduta.

Luca lavorò molto in Città di Castello, ma, per la trascuratezza già lamentata di segnare l'anno sui propri dipinti, non si può discorrerne serbando rigoroso ordine cronologico. Opera giovanile eseguita presso Pietro Della Francesca credo lo stendardo in tela per la Fraternita di s. Giovanni decollato alto M.[i] 1,68 × 1,01. Il gonfalone adesso esposto nella pinacoteca municipale coi n.[i] 34, 35, è stato attribuito al Pinturicchio, a Francesco Signorelli scolaro e nepote di Luca, ed anche ad innominato allievo del nostro grande pittore.[3] Nel lato anteriore dello stendardo Gesù in piedi sull'alveo del Giordano, a mani giunte e ad occhi bassi, riceve sul capo l'acqua versata con una ciotola dal Precursore. Cristo ed il Battista seminudi, nel fior dell' età, con lunghissimi capelli, e poca barba, recano impressione meno piacevole del giovane, il quale, collocato a tergo di

[1] Il *Cod. Aretino*, 27, f.° 211, copiando probabilmente il Vasari, dice la tavola per gli Accolti *fatta verso il* 1472.

[2] Man., *Istr.* I, 51, II, 66 — Muzi, *Mem. civ.* II, 48 — Magh., 218, a 197, produce uno dei pilastrini laterali dell'affresco come un giorno sarà stato.

[3] Verm., 79 — Manc., *Istr.* I, 92 — Guard., 492 — Caval., VIII, 524 — Lo stendardo fu valutato L. 2000. *Gall. Naz.* II, 306.

Gesù, volge le spalle allo spettatore, e già battezzato s' infila la camicia. Vogliono la figura del giovane imitata da un'altra che Pietro Della Francesca effigiò in atto di togliersi la camicia per ricevere il battesimo.[1] Sul fondo della tela a destra sorgono caseggiati dalle linee architettoniche, e passeggiano due figurine, a sinistra colline rocciose alle cui falde due uomini a cavallo camminano confabulando. Sulla riva del Giordano innanzi ai caseggiati siede un vecchio immerso nella lettura, due donne in piedi confabulano ascoltate da un uomo col capo coperto di turbante; una madre posa il proprio sul volto del figliolino stretto fra le braccia, ed un' altra assisa allatta l'infante. In alto le figure intere di dodici angioli circondano il Padre Eterno curvato a braccia aperte come per veder amministrare l'acqua purificatrice. Sotto di Lui spicca il volo la celeste Colomba. L' atteggiamento ed il manto dell' Eterno Padre sono piuttosto infelici. Dovrò tornare su questo battesimo, in parte opera dubbia del Signorelli, in parte sua.

Nel lato posteriore del gonfalone campeggia sovranamente bella la figura in piedi del Battista ricciuto, robusto, nella piena efflorescenza del vigore e della formosità giovanile, colla tradizionale stoffa di pelo di cammello intorno alla vita e manto rosso pendente dagli omeri. Ha il braccio destro alzato, la sinistra distesa presso il fianco reggendo lunga canna terminata da croce, con stretta banda svolazzante, dov'è scritto: ECCE AGNUS DEI. Tre scenette notansi sul fondo.

[1] Il MAGH., testo, tav. XLIII, riproduce il battesimo di Pietro Della Francesca, ora nel Museo Britannico, n.° 665, e atlante tav. XLVI l'intero gonfalone.

Presso la vetta d' alta montagna il Battista semivestito s' inoltra verso il deserto, ed in lontananza l' inseguono tre cavalieri. Più in basso ed in proporzioni alquanto maggiori vedonsi sulla destra il Battista prigioniero scortato da un milite a piedi e da un secondo a cavallo. Sulla sinistra Erode banchetta sotto ad una loggia, e sopra un bacile il carnefice presenta ad Erodiade la testa del Precursore. Le due tele del gonfalone sono contornate da greca dorata su fondo rosso. Il Battista di Castello lo ritroveremo quasi uguale riprodotto da Luca nella tavola per la cappella di s. Onofrio a Perugia.

La stessa immagine è poi ripetuta entro l'edicola incavata sulla parete esterna presso la porta laterale di s. Giovanni decollato. L'affresco ha molto sofferto, e con difficoltà può determinarsi se fu colorito da diversa mano o da quella del Signorelli. Se non è suo, fu certamente copiato dal Battista del gonfalone.

Nella medesima chiesa di s. Giovanni decollato, sull' altare pel quale fu colorito a fresco, esiste un secondo battesimo nel Giordano, alto M.i 3,69 × 2,48, coperto da tela più recente, che bisogna remuovere per vedere il dipinto. Alcuni l' attribuiscono a Luca, altri ed io con loro glielo neghiamo.[1] Gesù a mani giunte volge lo sguardo benevolo al Precursore, che con la ciotola gli versa l'acqua sul capo. I volti del Salvatore e del Precursore sono coperti dalla folta barba degli uomini maturi, le teste oppresse da pesanti e brutti nimbi. Assistono al battesimo tre angioli di fattezze e atteggiamenti graziosi: uno genuflesso ha sulla spalla sinistra le vesti di Gesù, il secondo in piedi offre un' anfora al Battista, del quale il terzo ginocchioni regge la canna terminata a croce. Nel paesaggio si scorgono fabbriche con torri merlate ed una cupola. Fra le nubi in alto il Padre Eterno dalla chioma e dalla barba fluenti, benedice circondato da quattro angioli e da tre gruppi di teste angeliche alate. L'opera scorretta, strapazzata, rovinata da ritocchi, ricorda lontanamente il modo di Luca, ed in varie parti se n'allontana. Sono strette e misere le spalle, grosso il collo di Gesù, la capigliatura degli angioli prossimi al Padre Eterno scomposta, non bene pettinata come la dipingeva Luca, agevoli le colline del paesaggio, coronati di merli gli edifizi dalle forme medievali, e cosa maggiormente caratteristica e da far sempre più dubitare sull'attribuzione a Luca, sono

[1] Glielo nega il Guard., 492, e glielo assegna il Magh., 204 nota 1, pretendendo in quest' affresco imitato da Luca il battesimo del Verrocchio esposto col n.° 71 alle Belle Arti di Firenze. Sembra che nella tavola fiorentina ponesse le mani Leonardo da Vinci giovanissimo discepolo del Verrocchio, e l' angiolo a sinistra voltato di schiena è veramente leonardesco. Non così le figure di Gesù e del Battista, le quali col battesimo di s. Giovanni decollato hanno il solo rapporto del soggetto rappresentato.

carnose le ginocchia, poco accentuate le muscolature delle figure, le mani e gli orecchi di forme differenti dalle consuete al nostro pittore.

Prestando cieca fede a certi ricordi d'eruditi Castellani, dovrei parlare molto più tardi della tavola coll'Adorazione dei pastori, alta M.[i] 2,74 × 2,12, già collocata nella chiesa castellana di s. Francesco. Lodano la diligenza posta nel dipingerla; e i discendenti dell'avv. Giacomo Mancini ritirarono L. 15,000 quando la vendcrono ad un mercante d'antichità, che per prezzo almeno doppio la cedè al Museo Britannico, dove porta il n.° 1133. Il Cavalcaselle riconobbe nell'opera la mano del discepolo uscito di fresco dalla scuola del maestro Borghigiano, l'Eastlake vi trovò *poca maturità di stile*, e l'opinione dei valenti critici prevale presso di me, che non vidi la tavola, alle memorie rimaste per tradizione in Castello, secondo le quali sarebbe stata eseguita nel 1496. In questo tempo Luca lavorava con lo stile ormai divenutogli familiare e cosa sua, non s'atteneva più alle regole apprese dal precettore come poteva fare intorno al 1482, probabile data del quadro.[1]

Sul terreno, abbellito da tre aiuole fiorite, riposa la testa in piccolo cuscino e giace disteso il Messia nudo, adorato dalla Madre genuflessa e da tre vezzosi angioli che le stanno a tergo. Da destra seduto colle mani giunte prega s. Giuseppe, e dietro lui appariscono le teste del bue e dell'asinello. Due pastori inginocchiati, e dietro ad essi due in piedi, adorano il Neonato posto quasi al centro d'un semicerchio d'adoratori. In lontananza, sotto portico con colonne, diverse figure affacciate ad un parapetto confabulano con altre in piedi dentro il loggiato, sul cui timpano il maestro incrociò le proprie iniziali L. S. e scrisse sul fregio LUCE DE CORTONA. P. O. Presso il portico s'inalza scoscesa rupe coperta di muschi e di rari alberi. Un pastore colla cornamusa fra le braccia siede sotto un arco naturale formato da macigni, attraverso il quale apparisce l'azzurro del cielo, particolare spesso ripetuto nelle opere di Luca. A sinistra un angiolo vola per annunziare l'avventurosa nascita ad un pastore in piedi ed a due assonnati. La collina dietro al portico è coronata da un castello turrito, da un edifizio terminato a cupola e da altre fabbriche. In questa, e dovrò lamentarlo in altre tavole, *le rupi palesano assoluta ignoranza della natura inorganica, in contrasto colla diligenza posta nei fiori e nella prateria del fondo.*[2]

Nella medesima chiesa di s. Francesco Luca colorì a fresco le pareti della cappella attigua alla sagrestia, coperte poi sciagurata-

[1] CAVAL., VIII, 461 — EASTLAKE, *Pictures*, 49 — MANC., *Istr.* II, 66 — MAGH., 196, e atlante, tav. XLIV.

[2] EASTLAKE, *Pictures*, 50.

mente di bianco quando fra il secolo XVII ed il XVIII insano disprezzo verso le pitture eseguite nell' età del nostro risorgimento artistico fece preferire le pareti bianche a quelle figurate. L' avvocato Giacomo Mancini da oltre 70 anni consigliò di verificare in quali condizioni si trovassero gli affreschi e di tentare di rimetterli in luce;[1] ma probabilmente nessuno n' ebbe il coraggio a motivo delle radicali alterazioni recate al tempio nel trasformarlo per sostituirvi le linee classiche a quelle ogivali, ed occupare parte della cappella costruendovi il muro d'ala della crociata.

Molte opere condusse Luca in Castello, ma ora ne menzionerò soltanto due perdute, ed altre conservate, delle quali riesce impossibile precisare l'anno dell'esecuzione. Per s. Maria Nuova al Corso rappresentò in un lunettone la nascita di Gesù, opera distrutta dal terremoto del 1789.[2] Alla Madonna delle Grazie dipinse la Vergine fra gli apostoli Pietro e Paolo ed i ss. Florido ed Amanzio celesti patroni di quella chiesa. Di questa tavola s' ignora il fine.[3]

Per il convento di s. Chiara alle Murate effigiò sopra fondo arabescato, in tavola alta M.i 0,53 × 0,35, il mezzo busto del Redentore in atto di benedire. L'espressiva e malinconica figura, disgraziatamente guasta nel colorito, adesso col n.° 18 fa parte della pinacoteca municipale.[4]

Quivi sono pure conservate due opere che non tutti credono di Luca e nello stato in cui sono ridotte darebbero luogo a dubitarne. La tavola n.° 54, alta M.i 2,39 × 1,72, rappresenta la Vergine e l'evangelista Giovanni in piedi con la Maddalena inginocchiata presso alla croce, la quale un tempo era di legno in rilievo, ora è colorita.[5] Il n.° 28 è un gonfalone alto M.i 1,77 × 1,03, con Gesù in gloria circondato e adorato da angioli. Il Salvatore stringe la croce colla sinistra e dalla mano destra distesa lascia gocciolare il sangue dentro un calice al quale è soprapposta l' ostia. Da basso s. Caterina, vestita di rosso, rimasta incolume fra le ruote disposte per martirizzarla, le quali spezzatesi miracolosamente hanno colpito coi frantumi i carnefici, che si veggono distesi all' intorno morti o feriti. Sul lato posteriore del gonfalone il Salvatore nella gloria circondato da angioli è adorato in ginocchio dalla Vergine, da s. Caterina, da due

[1] Secondo il MANC., *Istr.* I, 148, II, 72, la cappella sarebbe presso la sagrestia, ed a diritta dal lato opposto secondo il MAGH., 216 nota 3.

[2] *Genuina relazione dell'orribilissimo terremoto scoppiato in Città di Castello il* 30 *settembre* 1789. Seminario tifernate, p. 3.

[3] MANC., *Istr.* I, 99, 201, II, 70, 71 — MUZI, *Mem. eccl.*, V, 7 — MAGH., 216.

[4] È riprodotta dal MAGH., tav. XLVI del testo. — Questa figura, a quanto mi dicono, è dallo Schmarsow supposta di Melozzo da Forlì.

[5] GUARD., 494.

incappati e da altri devoti. Il gonfalone rovinato dal tempo e dall'uso, ricolorito quando coprirono di vesti rosse s. Caterina, conserva poco più del disegno immaginato dal pittore. [1]

Da pochi mesi fu venduta a Castello una tavola a tempera coll'Annunziazione della Vergine, opera tutt'altro che lodevole, modernamente attribuita a Luca, ed aggiudicata a Raffaello d' Urbino dall'antico possessore avv. Giacomo Mancini. [2] La Madonna seduta sopra uno sgabello sembra sul punto di cadere per terra, tanto spavento ha provato nel sentirsi improvvisamente salutare dall' arcangiolo avvicinatosi a volo, con ali enormi, folta chioma, tunica e manto svolazzanti quasi fossero sollevati da impetuosa bufera. A quest' opera s' attaglia il giudizio dato da Leonardo da Vinci sopra un' altra Annunziazione. *L' angelo pareva nel suo annunziare che volesse cacciare la nostra Donna dalla sua camera, con movimenti che dimostravano tanto d' ingiuria, quanto far si potesse a un vilissimo nemico. E la nostra Donna parea che si volesse, come disperata, gettarsi giù da una finestra.* [3] Qual differenza dall'Annunziazione che vedremo dipinta a Volterra, e da quella di piccole proporzioni custodita nella galleria degli Offizi! L'Annunziazione, già posseduta dai Mancini di Castello, è stata pure attribuita a Francesco Tifernate, [4] e volendola assegnare al Signorelli bisogna crederla alterata e ridipinta da qualche restauratore seicentista infatuato del barocco.

Fra le pitture raccolte dall' avv. Giacomo Mancini, nè da me potute vedere, esiste una tavola a olio colla Natività di Gesù segnata LUCAS DE CORTONA P. G., non che le mezze figure dipinte a tempera in un gradino rappresentanti il Battista, i ss. Girolamo, Tommaso, e Margherita. [5] La famiglia Paci possedeva di Luca un s. Antonio da Padova, del quale s' ignora la sorte, e nell' oratorio di s. Crespino, ridotto ora a magazzino, rimangono i resti d'un affresco con la Vergine ed alcuni santi.

Rimpetto alla porta d' ingresso della fabbrica detta la Fraternita, adesso caserma delle guardie di finanza, sopra muro isolato colle figure metà del vero, Luca effigiò l'Orazione di Cristo nell' orto. Il Redentore genuflesso pregava a mani giunte volgendo gli sguardi al calice presentatogli da un angioletto librato a volo. In disparte un discepolo portata la mano sopra gli occhi fissava l'angioletto. È

[1] GUARD., 496.

[2] MANC., *Istr.* I, 270.

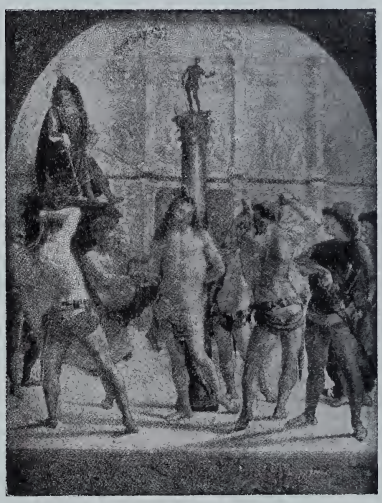
[3] SOLMI, *Leonardo*, 26.

[4] La credono di Luca il GUARD., 495, ed il MAGH., 215, che la riproduce nel testo, tav. XLVI.

[5] MANC., *Istr.*, I, 274, 315 — GUARD., 495, 496.

quasi perduto il fresco che nessuna tettoia difende dal sole, dall'acqua, dal gelo. Rimangono tuttavia visibili il busto del Salvatore, l' angioletto e l'apostolo che lo guarda: disparve un secondo apostolo addormentato, ed il gruppo degli ebrei guidato da Giuda per catturare Gesù,[1] ma ben presto disparirà pur troppo ogni traccia dell'affresco, tanto ha sofferto l'intonaco sul quale è dipinto.

Sotto certo arco recentemente atterrato per allargare la strada che da Castello conduce alla stazione della strada ferrata, dentro una nicchia incavata nella muraglia Luca aveva dipinto in un seggio ornato s. Antonio assiso con la destra alzata per benedire; nei piedritti dell'imbotte i ss. Cristoforo e Caterina; nella curvatura dell'arco formelle e rosoni. Spendendo del suo il cav. Magherini, autore dell' opera *L' arte a Castello*, distaccò l'affresco dalla muraglia[2] e lo trasportò nel Valdarno superiore alla propria Villa di Poggitazzi.



Dubito che appartengano alla prima gioventù del Signorelli tutte le opere di Castello finquì descritte, ma credo di non ingannarmi giudicando giovanili le due tavole alte M.[i] 0,83 × 0,61, dipinte per la chiesa, ora distrutta, della Madonna del Mercato a Fabriano, custodite a Milano nella galleria di Brera.

La prima distinta col n.° 262, rappresenta la Flagellazione di Gesù, e, cosa rara nei primi lavori del Signorelli, porta scritto sul fregio rosso della cornice che adorna il fondo OPUS LUCE CORTONENSIS. Il Paziente legato alla colonna ha bella capigliatura, piuttosto volgare la faccia, tozze le membra, forzata la posizione della gamba sinistra. Con grosse funi lo battono tre manigoldi seminudi in attitudini feroci, ma naturali, mentre un quarto piegato con forza il ginocchio contro la colonna stringe le corde che avvincono l' Innocente. Sciarpe multicolori, frequenti nelle opere di Luca, cingono i fianchi di Gesù e degli aguzzini. Assistono al supplizio un bel giovane da sinistra dello spettatore, due uomini quasi nascosti fra il Paziente, ed un aguzzino, da destra con turbante in capo un uomo barbuto dietro un soldato che sguaina la spada. L' impugna nuda

[1] Il MAGH., riproduce i resti dell'Orazione nell'orto a 208 ed a 209 un ornato.
[2] Il MAGH., 215, riproduce un pilastrino laterale del seggio di s. Antonio.

Pilato assiso sopra altissimo basamento adorno di cornici. La collocazione e l'atteggiamento di Pilato sono ridicoli, in contrasto colla straordinaria naturalezza delle altre figure. Una parete decorata da due ordini di pilastri, con basi, cornici, due capitelli rifiniti da statuette e bassirilievi negl' interstizi fra i pilastri forma il fondo del quadro. Un idolo corona la colonna dov' è legato il Redentore, e dallo sfondo rettangolare lasciato a tergo di Lui apparisce l'azzurro del cielo. Il Cavalcaselle entusiasta del dipinto vi riscontra rimembranze con le figure che assistono alla morte d' Adamo sulla gran lunetta d'Arezzo, nè so con qual fondamento lo trova somigliante alle due Flagellazioni del maestro Borghigiano nel gradino della tavola colla Madonna della Misericordia a S. Sepolcro, ed in un secondo esistente ad Urbino nella sagrestia del Duomo, coi quali ha comune soltanto il soggetto rappresentato.[1] Il Müntz biasima la composizione, la prospettiva, il colorito dell'opera di Luca, giustamente paragona a scimia arrampicata sopra ad un mobile Pilato seduto nel suggesto, peraltro loda la vigorosa ed ardita modellatura delle figure.[2]

La seconda tavola distinta a Brera col n.° 281, rappresenta la Vergine che allatta il Figlio. La provenienza dei due dipinti dalla chiesa e dalla città medesima mi fa congetturare che fossero commessi a Luca durante il medesimo soggiorno in Fabriano. La Madonna assisa circondata da dieci teste alate d'angioli di colore verde cupo, guarda il Figlio, ha scoperta la mammella, la veste dorata, il manto turchino punteggiato a oro con fodera verdastra. Il Bambino preme con le manucce il seno materno e fissa lo sguardo sullo spettatore. Il volto della Vergine è improntato dalla più ingenua espressione di mansuetudine. L' opera dal disegno preciso, dagli ampli

[1] Caval., VIII, 197 nota 3, 224, 422 nota 1, 512 — La Flagellazione di S. Sepolcro alta M.[i] 0,23 × 0,43, è rappresentata dentro una sala illuminata da due finestre rettangolari donde appariscono alberi. Due manigoldi vestiti colpiscono Gesù nudo. Le tre figure sono prive di vita. Nel gradino urbinate alto M.[i] 0,39 × 0,82, i due manigoldi appariscono fiacchi e slombati, mentre sono effigiati con gran naturalezza Pilato seduto in alto scanno ed altro uomo in piedi volto di tergo. La sola cosa ripetuta nelle tavole d' Urbino e di Brera è l' idolo sovrapposto alla colonna dov' è legato il Redentore. Le due opere di Pietro Della Francesca sono immensamente inferiori a questa di Luca, sebbene non giudicasse così il Cavalcaselle. Anche il Berenson, *Ital. Painters*, 72, giudica le tre figure del dipinto di S. Sepolcro *maestose,* ma *insensibili ed immobili come rupi.* — La tavola di S. Sepolcro venne allogata l' 11. VI. 1445 per fiorini 150 da L. 5.5. —, tempo un triennio a consegnarla. Frizzoni in *Buonarroti* (giorn.), serie III, 1885, II. 116, — Calzini, *Urbino e i suoi monumenti.* Rocca s. Casciano, 1897, p. 54.

[2] Müntz, *Hist.* II, 699.

panneggiamenti, dal fare largo, dai toni vigorosi, è dipinta colla maggiore accuratezza; negli accessorii poi v' è prodigato l' oro secondo il costume dei maestri umbri e di Pietro Della Francesca. Anche il Morelli giudicò la Madonna del latte e la Flagellazione *opere giovanili, molto interessanti.*[1]

Il 16 d'ottobre 1482 gli operai ed i rettori della Fraternita di s. Maria nella chiesa dei Minori a Lucignano di Valdichiana incaricarono il Signorelli di decorare l'armadio dove custodivano il reliquiario in forma di grande arbusto, alto più di M.[i] 2,00, guarnito di smalti e coralli, principiato da parecchi anni e compiuto nel 1471 dall'orefice senese Gabriello d'Antonio di Lorenzo e compagni, stupendo saggio d' oreficeria assai bene conservato. Rimane la scritta dell' allogagione a Luca poco chiara nella dicitura e con diverse parole svanite. *Li operari debbino mettare l' azurro è loro bisognevole a la detta opera, et ogni altri cholori a le sue spese* (del pittore), *chon quatro figure ne la faccia dinanzi di detto armario, cioè i quatro avocati del comuno di Lucignano, et dal canto di dentro nelli sportelli debba fare due figure, cioè sancto Lodovico et sancto Bonaventura, et el resto di dentro debba essere azurro et a stelle d'oro, et nell'altro sportello dal canto di fuore vi debba dipingiare sancto Bernardino, sancto Antonio da Padua et sancto Sebastiano.* Il pittore doveva decorare il *frontespitio* con mezza figura ed aggiungere altri ornamenti da eseguirli *chome si richiede a otimo e perfecto maestro*:[2] ma la carta imporrata impedisce di sapere quali dovessero essere. Dentro 10 giorni avrebbe principiato a lavorare proseguendo senza interruzioni e ricevendo per mercede ducati 18 d'oro. Le figure a fresco di Luca disparvero, e gli sportelli remossi da circa un secolo andarono probabilmente in malora.

A Lucignano credono del Signorelli la Vergine col Bambino fra le braccia, adesso venerata nella sagrestia della chiesa di s. Fran-

[1] Mor., *Pitt.* 88.

[2] *A. S. F. Conventi soppressi. S. Francesco di Lucignano*, filza 12. Oltre la scritta col Signorelli, esiste nella filza quella coll'orefice Gabriello di Siena. — Vas., III, 687, nota 5.

cesco. La sinistra della Madonna ha i caratteri propri delle mani signorellesche, la destra è ricolorita; ma l'oscurità del luogo, dove tengono adesso la piccola tavola, impedisce di giudicare con sicurezza se l'opera appartiene a Luca.

Nella prima gioventù un pittore come il Signorelli dotato di fervida immaginazione, bramoso di segnalarsi, disposto a vincere le difficoltà artistiche, creò certamente opere più numerose di quelle finora descritte e suscitò vivissima ammirazione. Infatti se l'aureola della fama non avesse reso celebre il nome del maestro, egli avrebbe vegetato oscuramente in patria, e adoperati i pennelli nel ristretto ambito di Cortona. Le commissioni ricevute nell' Umbria, quindi a Roma, nelle Marche, a Volterra, nel Senese, ed in luoghi del pari lontani da Cortona, sono sicuri indizi del favore incontrato colle prime opere e della fama acquistata. Vedremo disegnati ed imitati da Raffaello[1] e da Michelangiolo dipinti di Luca già cinquantenne e celebre; ed è conforme all'ordine naturale delle cose che i principianti copino i lavori dei maestri provetti. All' opposto esce dall'ordinario ed attesta della stima goduta che siano imitati o copiati dai condiscepoli e dai colleghi maggiori d'età o per lo meno coetanei. La vivacità e la larghezza nel dipingere del Signorelli si riscontra nelle opere giovanili di Pietro Perugino più attempato d'un quinquennio se m.° Pietro nacque nel 1446, come viene affermato; sebbene Giovanni Sanzio padre a Raffaello dica il Perugino *par d'etate e par d'amori* a Leonardo da Vinci, e così nato intorno al 1452.[2]

Il grande affresco dal Perugino colorito alla Sistina nel 1483 con la Consegna a s. Pietro delle chiavi simboliche mostra che il Vannucci si provò ad emulare Luca nella forza dell' espressione e nella larghezza dell'esecuzione, qualità in seguito poco curate da lui datosi a rappresentare sentimenti soavi di pietà, di dolore, d'abbandono, con volti delicati, estatici, melliflui, sopra corpi quasi inerti, con rigorosa simmetria, senza che le singole figure, quasi sempre disegnate con accuratezza, abbiano legami fra loro, o la scena sia vivificata da potente concetto animatore. Collocando le figure tutte nella stessa guisa e ripetendo ognora le medesime espressioni, il Perugino divenne monotono. Avrebbe meglio provveduto alla propria fama se avesse seguiti i metodi da lui veduti usare in Firenze, dove i pittori variavano continuamente, in special modo se rappresentavano soggetti già da essi trattati. M.° Pietro da giovane non s' era

[1] Caval., *Raff.* I, 41.

[2] Orsini, *Vita*, 3 — Passavant, *Raf.* I, 319 — Marchesi, *Il Cambio di Perugia.* Prato, 1854, p. 133 — Vas., III, 556 nota 2 — Il Mariotti, 122 nota 2, crede il Perugino nato nel 1446, ed il Vinci nato nel 1443, ma nacque nel 1452.

reso schiavo del sistema adottato nell'età matura, trasfuse bastevole vita nelle figure dell'affresco alla Sistina, ed in altre opere eseguite durante la sua prima dimora in Firenze, come ben presto noterò. Nella vitalità le opere giovanili del Perugino s'avvicinano a quelle del Cortonese, che gli fu condiscepolo presso Pietro Della Francesca,[1] ed io lo credo per diverso tempo divenuto socio nella bottega aperta in Firenze dal maestro Umbro.

Resta incerto se s' addestrò nella pittura sotto Pietro Della Francesca, ma certamente s' ispirò alle opere del medesimo maestro a quelle del Gozzoli ed al quadro del Signorelli nella cappella di s. Onofrio attigua al duomo di Perugia, quel Fiorenzo di Lorenzo, che segnatamente nelle scene della vita di s. Bernardino da Siena,[2] ornamento singolare della pinacoteca perugina raccolte nella saletta dedicata al medesimo Fiorenzo, si sollevò fra i grandi maestri contemporanei ed arieggiò il Signorelli. Possedè disegno sicuro e vivace, originalità nel comporre, colorito chiaro, buona conoscenza della prospettiva, naturalezza e vigore nel dipingere, ornò le opere con ricche architetture, a guisa di miniatore curò i minimi particolari, e nonostante certa secchezza nel disegno ed i busti troppo lunghi delle figure, ebbe grande valore, armonizzò la realtà coll' ideale.

Il Perugino e Fiorenzo, siano stati o no discepoli del grande Borghigiano, ne sentirono la benefica influenza,[3] nè si giovarono poco degli esempi del Signorelli e del socio dell' Angelico, di Benozzo Gozzoli, autore di numerose opere nell' Umbria. I medesimi influssi risentì un terzo artista poco più giovane del Vannucci e di Fiorenzo, e come questo nato a Perugia, Bernardino di Betto *nominato el Pentoricchio, e da molte appellato Sordicchio, perchè era sordo e piccolo, de poco aspetto e apparenza.*[4] Dotato di vivace immaginativa, benchè inferiore a quella del Signorelli, creò graziose opere concependole sempre con varietà, collocò bene le figure e riuscì più drammatico del Perugino. Dette ai fondi bell'effetto decorativo, li ornò d'aggraziate fabbriche, ricche di pilastri, di cornici gentilmente fregiate, e superò i maestri coetanei nella bellezza dei paesaggi. Ricevuti numerosi incarichi dal papa Alessandro VI, venne fino dal 1495

[1] Vas., II, 500 — Mariotti, 126 nota 1 — Verm., 231.

[2] Una di queste scene è datata 1473. Il Selvatico, II, 582, attribuisce a Vittore Pisanello le stupende scene di Fiorenzo. — Nel 4. xii. 1472, Fiorenzo ricevè l'allogagione d'una tavola. Mariotti, 81.

[3] Secondo il Vas., III, 568 e nota 2, 371, Pietro Perugino ebbe a maestro il Verrocchio, ed il Caval., VI, 168, trova anche in Fiorenzo i caratteri del Verrocchio e del Pollaiuolo. — Fiorenzo già nel 1463 era ascritto alla matricola dei pittori perugini. Lupattelli, *St. della pittura in Perugia.* Perugia, 1895, p. 31.

[4] *A. St. Ital.* XVI, parte 2, 1851, p. 7.

largamente premiato *pro artificio picturarum* al Vaticano nell'appartamento tuttora detto Borgia. Sigismondo Tizi, cronista contemporaneo, che giudicò il Pinturicchio scipito nel discorrere, e meno astuto del Perugino, ne disse le opere piaciute più di quelle di m.° Pietro pei paesaggi ricchi di verdura, latamente estesi, con fabbriche graziose e simili lenocinii. Per lungo tempo sono stati attribuiti al Signorelli importanti affreschi del Pinturicchio come la Circoncisione del figlio di Mosè alla Sistina, e gli altri coloriti intorno al 1494 nella cappella Bufalini, la prima a destra entrando dalla porta della facciata nella chiesa d'Araceli al Campidoglio. Il Titi afferma dipintevi da Francesco di Castello e da Luca le storie di s. Bernardino, ed il Vasi pretende del Signorelli tutte le pitture della cappella meno il quadro dell'altare.[1] Dal Vermiglioli e dai critici più recenti la cappella Bufalini è riconosciuta del Pinturicchio, al quale già l'assegnarono il Tizi, quindi il Vasari.[2]

Viene tuttora supposto del Signorelli un quadro della galleria di Buda-Pesth rappresentante Tiberio Gracco che colpisce una biscia. Sopra piedistallo fregiato da iscrizione sostenuta da due genietti sta in piedi il tribuno dai tratti muliebri, dai capelli lunghi e ricciuti, dall'aria apatica, dalla testa piegata sull'omero destro, e sembra che con la lunga lancia tenuta in mano solletichi il rettile anzi che tenti di trafiggerlo. In lontananza s'inalzano montagne e dietro al tribuno s' estende vasta piazza, dove presso una loggia ed un' alta colonna coronata da statua passeggiano piccole figure. Il Cavalcaselle ed il Venturi suppongono la tavola d'un discepolo del Signorelli, e di lui stesso la Cruttwell, senza por mente all'attitudine fiacca ed alla mancanza d'ogni energia nel tribuno, difetti lamentati nelle figure del Pinturicchio solito a penetrarsi poco del soggetto preso a rappresentare.[3] Io credo dal maestro Umbro dipinto il Tiberio a motivo del bellissimo paesaggio e della somiglianza della loggia coll' altra effigiata ad Araceli nella scena dei funerali di s. Bernardino, loggiato notevole per l'estrema leggerezza, tanto da far temere che costruito in quella guisa avesse a rovinare per ogni piccola bufera.

Le tre stelle della scuola umbra fra la fine del secolo XV ed i primordi del XVI, Pietro di Cristoforo (1446? † 1524), Fiorenzo di

[1] TITI, *Ammaestramenti di pittura.* Roma, 1686, p. 166. Nella ristampa di Roma, 1763, p. 190, ai nomi di Francesco da Castello e del Signorelli, precede quello del Pinturicchio. — VASI, *Itinerario di Roma.* Roma, 1791, p. 102.

[2] C. N. F. II, V, 140 (vol. VII, 475) — VERM., 62, 67, 223 nota 68, VII-XXXIV, LXV — VAS., III, 502 — *Ape italiana* (giorn.). Roma, 1837, III, 25.

[3] *Arte,* 1890, III, 237 — MÜNTZ, *Hist.* II, 731 — La CRUTTWELL, 116, riproduce pure il dipinto. — Il CAVAL., VIII, 525, parla della tavola come apparte-

Lorenzo (1448? † 1522), e Bernardino di Betto[1] (1454 † 1513), siano o no stati discepoli a Pietro Della Francesca, s' ispirarono da giovani alle opere di lui, sentirono le medesime influenze che il Signorelli, poi s'attennero ai modelli di Gentile da Fabriano caposcuola degli Umbri. Il Fabrianese, ascritto nel 1422 alla matricola dei medici e speziali di Firenze,[2] lavorò per vario tempo in questa città, segnò 1423 *mensis maii* la stupenda ancona coll'Adorazione dei Magi, ch' è ora alle Belle Arti fiorentine, apprezzò i progressi fatti dalla pittura sulle rive dell'Arno e ne fece tesoro. Erano tali da giustificare le frasi enfatiche dell'Alberti rimasto abbagliato alla vista delle maraviglie artistiche di Firenze allorchè assoluto dall'esilio potè ventiduenne nel 1426 entrare nelle case dei propri maggiori. Dimorando e percorrendo l'alta e la media Italia, Battista Alberti aveva osservato dappertutto notevole risveglio nelle arti, ma giudicò talmente superiore quello fiorentino da prorompere in frasi simili a cantico d'esultanza. La cupola del Duomo costruita senza i sostegni creduti indispensabili nel girare le più piccole volte, le sculture di Donatello, del Ghiberti, di Luca della Robbia, le pitture di Masaccio gli riuscirono come una rivelazione; si compiacque dell'altezza artistica raggiunta dai Fiorentini, ne valutò il merito e ne proclamò la superiorità.[3] Nella dimora a Firenze anche il Fabrianese sentì l'influenza locale, studiò e riprodusse la natura: dotato di potente forza assimilatrice e di vivace ingegno modificò il misticismo umbro col realismo fiorentino, effigiò figure ingenue in paesaggi graziosi e gai, possedè l'amabilità, la chiarezza, la finitezza degli Umbri, soliti a tradurre in grande la minuta arte dei miniatori. Le opere affidate a Gentile in città fra loro lontanissime contribuirono a diffondere i progressi dell'arte perfino a Venezia, donde l'aveva seguito e dove si stabilì Iacopo[4] padre a Gentile ed a Giovanni Bellini benemeriti progenitori della scuola veneziana. Le figure graziose e sentimentali

nente alla galleria Esterhazy di Vienna, la crede di Francesco Signorelli e la dice da altri attribuita al Pinturicchio.

[1] Secondo il D. Val., *St. D. O.* 317, quando nel 1490 il Pinturicchio lavorava in Orvieto, teneva per garzone un Polidoro figlio naturale di Luca Signorelli. A p. 19 ho dimostrato questo Polidoro nativo d' Orvieto e privo di rapporti di parentela col nostro Signorelli.

[2] Vas., III, 15.

[3] Alberti, *Opere volgari.* Firenze, 1847, IV, 11, 12.

[4] Selvatico, II, 469 — Gentile da Fabriano morì a Roma intorno al novembre 1428. A Firenze Iacopo Bellini lasciò il maestro per servire da mozzo nelle galere fiorentine. Sbarcato nel 1424 venne sottoposto a processo in Firenze, quindi rimpatriò. Vasari, *Gentile da Fabriano e il Pisanello, edizione critica d'* A. Venturi. Firenze, 1896, p. 11, 21.

del Fabrianese fecero dire al Bonarruoti che Gentile aveva *nel dipignere avuto la mano simile al nome.*[1] Nell' ingenua grazia delle figure, e nell' imprimer loro carattere mistico e devoto fu superato da fra Giovanni detto l'Angelico; nell'esatta rappresentazione della natura da Masaccio e da Pietro Della Francesca.

Unì questi l' intensità del sentimento al realismo fiorentino. Al contrario i maestri umbri seguaci del Fabrianese riposero il sommo dell'arte nell'espressione, trascurando di riprodurre la natura colla diligenza del maestro. Così lo sorpassarono nel dare alle figure carattere religioso ed ascetico come desideravano i committenti loro compaesani, uomini vissuti lontani da grandi centri di popolazione, tenaci conservatori delle tradizioni religiose, ammiratori delle figure macilente, ossute, assorte nella contemplazione, deficienti di vita e di moto. Parecchi punti di contatto ebbero Pietro Della Francesca ed il suo più valente scolaro Signorelli con Gentile da Fabriano e cogli Umbri imitatori di lui; ma essi dettero la preferenza al naturalismo, gli Umbri al sentimento ascetico. Il nostro Luca immaginoso e vivace, fattosi campione del verismo, formò dell'espressione la qualità predominante nelle proprie opere, significò efficacemente affetti e passioni, in questa parte superando spesso il Pinturicchio, lasciando indietro Fiorenzo e maggiormente il Perugino.[2]

[1] Vas., III, 7.

[2] Il Symonds, 161, così distingue i caratteri tipici delle scuole pittoriche toscana, veneta ed umbra. I Fiorentini esprimono il pensiero per mezzo del disegno scientifico, i Veneti perfezionata la pittura ad olio colpiscono i sensi coi colori. Più affini ai Toscani gli Umbri con stile originale e spontaneo primeggiano nel pietismo e nel sentimento religioso.

CAPITOLO III

Il Signorelli probabilmente socio di bottega a Pietro Perugino in Firenze. Alla Sistina collabora nella scena del Perugino colla Consegna delle chiavi a s. Pietro, e dipinge due storie, il Contrasto pel possesso del cadavere e il Testamento di Mosè. Rimpianto sulla salma di Gesù, e Madonna in Castiglione Fiorentino. Tavola di s. Onofrio a Perugia. Luca propone Francesco di Giorgio come architetto del tempio Cortonese detto del Calcinaio. Allogagione di tavola a Spoleto. Affreschi di Loreto. Scuola di Pane adesso in Berlino. Madonna per Lorenzo dei Medici agli Offizi. Ritratto a Berlino. L'Abbondanza agli Offizi. Luca cittadino di Città di Castello.

La mancanza di notizie sugli anni giovanili del Signorelli mi porta contraggenio a proporre una congettura. Vedremo fra breve un grande affresco del Perugino ultimato dal nostro Luca, nè credo che senza grave motivo, qualunque si fosse, la scelta dovesse cadere sopra di lui piuttosto che sopra uno dei maestri obbligatisi insieme col Perugino ad eseguire in tempo ristretto imponenti pitture murali. M.° Pietro e Luca strinsero amicizia ed impararono a stimarsi quando erano condiscepoli presso Pietro Della Francesca, come molti credono: divenuti adulti probabilmente formarono una società e lavorarono nella medesima officina, ponendo a vicenda il pennello nelle opere ad essi affidate. Più indizi mi muovono a supporre che gli antichi condiscepoli s' associassero per esercitar l'arte in Firenze, dove m.° Pietro acquistò tanto credito da ricevere il 5 d' ottobre 1482 l' incarico di colorire la parete d'una sala in Palazzo vecchio.[1] Nel secolo XV erano frequenti le società fra i pittori, come fra gli scultori, e dei 34 pittori nominati da Benedetto Dei, i quali in Firenze prima del 1470 avevano tenuta bottega aperta,[2] certamente qualcuno s'era servito di collaboratori, poi alla loro volta divenuti capi di bottega. Francesco di Giorgio, l'amico del Signorelli, innanzi di dedicarsi all'architettura, tenne bottega di pittura a Siena con Neroccio di Bartolommeo, ed ambedue il 6 luglio 1475 elessero gli arbitri per definire *omnes lites inter eos vertentes occasione societatis quam simul habuerunt in arte pictoria.*[3] È poi notissima nella storia delle arti

[1] Vas., III, 610 — Gave, I, 578.
[2] *C. Laur. Ashburnham*, 644, f.° 32. — Domenico padre del Dei era orefice.
[3] *Documenti*, II, 466.

l'associazione con Mariotto Albertinelli di Bartolommeo della Porta[1] da secolare, eppoi da frate.

Ora più opere attribuite al Perugino appariscono in parte dipinte da lui, in parte dal Signorelli. Per esempio nei Battesimi sul Giordano, tanto in quello della Galleria di Londra n.° 1431, acquistato a Roma, quanto nell' altro dagl' Inghirami di Volterra venduto alla Pinacoteca di Monaco, ed espostovi col n.° 1037, il Gesù ed il Battista s' assomigliano in modo straordinario alle identiche figure effigiate dal nostro Luca nel gonfalone di Castello e nella tavola im-

provvisata ad Arcevia l'anno 1508, mentre le rimanenti parti di quei dipinti posseggono le caratteristiche del pennello peruginesco.[2] Il modo di significare i concetti era differentissimo nei due maestri, e la diversità apparisce evidente nella tavola attribuita a m.° Pietro

[1] VAS., IV, 176, 217 — GRUYER, *Fra B. della Porta et M. Albertinelli.* Paris, s. a. 8, 30.

[2] I due battesimi sono riprodotti uno dall' EASTLAKE, *Pictures*, 52, l' altro

conservata a Firenze nella chiesetta della Calza presso la Porta Romana. Basta guardare il quadro per convincersi che appartengono al Perugino il s. Francesco, il b. Colombini e gli alberi del fondo, mentre il Crocifisso è uguale a quello riconosciuto del Signorelli sul gonfalone esposto nelle Belle Arti Fiorentine col n.° 65, e la medesima mano dipinse il Crocifisso, la Maddalena, il s. Girolamo, ed il Battista.[1] Messo a confronto coi Crocifissi del Perugino, quello in Siena a s. Agostino, e gli altri in Firenze a s. Maddalena dei Pazzi nel capitolo, alle Belle Arti n.i 78, 98, bisogna concludere che questo della Calza è di mano diversa. Qui Gesù ha barba e capelli folti, sotto la pelle pronunziatissime le ossa delle costole e dei ginocchi, signorellesche l'estremità.[2] Il s. Girolamo lo troveremo riprodotto nel 1484 in un quadro di Luca per Perugia; il Battista s' assomiglia ad altri Precursori di mano del Signorelli; la Maddalena disperata per lo scempio del Maestro sfoga l' affetto operoso impedendo che il Sangue sgorgato dalle ferite dei piedi cada sul terreno,[3] non rimane inerte ed assorta nel contemplare come le Maddalene del Perugino ai Pazzi, ai Pitti n.° 164, alle Belle Arti n.i 56, 98, alla Pinacoteca di Perugia stanza XI, n.° 25, e le altre da lui dipinte. M.° Pietro creava figure dignitose, devote, rassegnate, idilliche; m.° Luca agitate da vive passioni, da pietà, da dolore, da sdegno, da speranza, dagli affetti delle anime più sensitive. Vedremo

dal Reber, *Katalog der Pinakothek in München.* München, s. a., 205 — Pel solito i Battista del Perugino sono affatto diversi da quelli di Luca. Nella Pinacoteca Perugina, stanza XI, n.° 11, e XII, n.° 16, i due Battista, quello che amministra il battesimo e l'altro che predica, hanno i capelli lunghi e poco folti, la barba corta e rada, sono biondi, con la carnagione fresca dei giovani, non muscolosa dei penitenti vissuti fra le privazioni nel deserto.

[1] Il Biscioni persuaso da Francesco Maria Gabburri acutissimo critico d'arte, nel Borghini, *Riposo,* Firenze, 1730, p. 295 nota 2, affermò che il Crocifisso della Calza, *non è assolutamente del Perugino*, e così credè il Milanesi, Vas., III, 574 nota 1. — L' Eastlake, *Handbook*, 232, riconobbe la mano del Signorelli nel Crocifisso della Calza, ed in altre opere del Perugino conservate a Firenze. — Il Williamson, 9, 24, dice manifestamente peruginesca parte della tavola alla Calza, ma che tre figure possono essere del Signorelli. Per me le sue figure sono quattro. — Crede la tavola del Perugino il Frizzoni in *A. St. Arte*, serie II, 1895, I, 128, 130 — Il Caval., IX, 279, trova perugineschi il Battista, il s. Francesco e il b. Colombini, signorellesche le altre figure compresa la Maddalena, *la più bella figura del dipinto.* — Il quadro della Calza è alto M. 2,34 × 1,90.

[2] Ai Gesù in croce o deposti il Perugino fece la barba ed i capelli poco abbondanti, lunghe le dita delle mani e dei piedi, le ossa ben nascoste sotto la pelle. Gli alberi poi del Perugino dalla chioma misera somigliano a gigantesche felci arboree.

[3] Anche il Rio, *De l'art chrétien.* Paris, 1861, II, 229, riscontrando tanto diversa dalle Maddalene del Perugino questa della Calza, dice ch' *elle semble offrir les caractères d'un premier essai dans une voie nouvelle, ou sur un théâtre nouveau.*

i due maestri tanto opposti nel modo d'esprimersi accordarsi soltanto nel riprodurre gli scogli con forme convenzionali. Queste considerazioni mi portano a concludere che nella prima gioventù il Perugino e Luca lavorassero per qualche tempo nella medesima officina, e scambievolmente s' aiutassero.

Confermano la mia congettura le ripetute osservazioni degli scrittori sulle influenze fiorentine nelle opere giovanili dei due maestri. Essi non si perfezionarono nelle botteghe del Verrocchio, dei Pollaiuoli, o d'altri fiorentini, ma sulle rive dell'Arno ammirarono, ispirandovisi, le opere più accreditate.[1] La giustezza o la fallacia della mia congettura apparirebbe certamente se sussistessero gli affreschi pei Gesuati di s. Giusto alle Mura commessi al Perugino nel suo primo soggiorno in Firenze. Ma la chiesa ed il convento vennero diroccati nel 1529 quando i Fiorentini preparavano la generosa resistenza alle armi del papa e dell' imperatore da nemici divenuti alleati pur d'annientare la libertà fiorentina. Perirono allora un' Adorazione dei pastori, un' altra dei magi, la scena colla Conferma della regola dei Gesuati, un quarto affresco, ed il fregio con teste al naturale nelle volte d'un porticato.[2] Rimasero tre tavole d'altare: il Rimpianto su Gesù deposto dalla croce lavoro indiscutibile di m.° Pietro, l' Orazione nell' orto forse sua, sebbene vi sia fondato motivo di dubitarne, l' una e l' altra alle Belle Arti n.i 56, 57, ma il terzo quadro, il Crocifisso della Calza possiede figure dipinte da quel Luca, che vedremo compire nella cappella Sistina al Vaticano una storia principiata dal Perugino. Avrà poste le mani il Signorelli anche nelle storie di m.° Pietro distrutte nella medesima cappella per dar luogo al Giudizio del Bonarruoti? È probabile, ma impossibile verificarlo, onde bisogna fondare le argomentazioni sull'esame dell'unico affresco del Perugino rimasto alla Sistina.

Volle Sisto IV decorare le pareti della vasta cappella fatta da lui costruire nell' interno del palazzo Vaticano, alla quale è rimasto il suo nome.[3] Con atto ora sconosciuto Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino e Sandro Botticelli s' obbligarono a dipingere in fresco dieci grandissime storie e consegnarle ultimate il 15 marzo 1482. Nell' atto del 27 ottobre '81 m.° Giovanni di Pietro Dolci architetto e soprastante del nuovo edifizio, rinnovò coi quattro

[1] L' Ehrle, 32, dice il Pinturicchio rimasto fedele alla scuola umbra, perchè in gioventù non abitò Firenze.

[2] Vas., III, 570-576.

[3] L' 11. 111. 1481 Sisto IV celebrò i divini uffici in certa cappella provvisoria *quousque aliud* (sacellum) *majus erit instauratum, quod egregio opere et magno sumptu reædificatur*. Nelle feste Natalizie dell' 81 *nondum sacellum majus est absolutum: continuo enim emblemate et pictura ornatur. R. It. S.* XXIII, 123, 159.

artisti gli antichi patti pei dieci quadri *et cortiniis inferius ad depingendum per ipsos et familiares suos prout inceptum est.*[1] I medesimi pittori proposero pene pecuniarie nel caso che dentro il termine stabilito non avessero ultimato il lavoro: ma non corrisposero all' ardimentoso impegno per quanto ricorressero all'opera di collaboratori. Occorsero 28 mesi di lavoro, e papa Sisto non pontificò nella cappella fino al 15 agosto del 1483.[2]

Alcuni negarono che Luca dipingesse nella Sistina. Il Vasari gli attribuì due storie di Mosè, il Borghini senza precisarne i soggetti parlò di due storie *tenute delle migliori che vi fossero.*[3] All' opposto il D' Agincourt pretese di Luca l'affresco con Mosè arrestato dall'angiolo per ordinargli di circoncidere il figlio, ed il Lanzi affermò sua questa e l'altra storia colla promulgazione della legge.[4] Fra le pitture quattrocentistiche della Sistina i critici moderni avevano assegnata al Signorelli la storia comunemente denominata *Testamento di Mosè*, aggiudicandole luogo principale sugli affreschi della maravigliosa cappella, lodandola pel brio e pel realismo, notevole quanto le scene del Botticelli, nella disinvoltura e nobiltà delle figure superiore alle storie del Ghirlandaio.[5]

Recentemente nel sottoporre a severo esame le testimonianze scritte e le decorazioni artistiche della Sistina, Ernesto Steinmann riconobbe il pennello di Luca anche nella scena della Consegna delle chiavi fatta da Gesù a s. Pietro, opera finora ritenuta di Pietro Perugino; ed io riassumo le conclusioni dell'acuto tedesco[6] accettandole con poche riserve. Egli opina che sulla fine del 1482 Luca surrogasse il Ghirlandaio restituitosi alla patria per disbrigare i numerosi lavori lasciativi sospesi, e ricevervi nuovi incarichi. Vera-

[1] *A. St. Arte*, 1893, VI, 128.

[2] Il 15. VIII. 1483 *processit pontifex in novum majus sacrarium. Fuere hæc prima sacra post sacrarii instaurationem. R. It. S.* XXIII, 188 — CAVAL., V, 252, 255. VI, 234, 241. VII, 3, 245. VIII, 152, 161, 447.

[3] BORGH., 344, 367 — Certamente per svista il MÜNTZ, *Hist.* II, 638, dice da Luca rappresentato Mosè che riceve le tavole della legge.

[4] D' AGINCOURT, IV, 441, 470. VI, 475 e tav. 173, n.° 2 — LANZI, *St. pittorica.* Firenze, 1822, I, 65 — Il D. VAL., *Lettere*, III, 319, in certo periodo molto oscuro sembra che dica il nome di Luca segnato in latino ed in volgare nell'atrio della Sistina, dove ora non esistono iscrizioni.

[5] CAVAL., VIII, 164 nota 1, 447 — BURCKHARDT, II, 567 — MÜNTZ, *Arts*, III, 92, e *Hist.* II, 700.

[6] STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle.* München, 1901. Dell' opera stampata con lusso regio è finora pubblicato il volume I corredato da grandioso atlante. — Ringrazio particolarmente il mio cugino conte RINALDO BALDELLI-BONI, il quale ebbe la bontà di tradurmi dal tedesco, che non comprendo, la parte dell'opera relativa al Signorelli.

mente l' artista si trovava in Firenze il 31 maggio '81 e il 15 ottobre '82,[1] ma io credo gratuita tanto la congettura della sostituzione al Ghirlandaio, quanto l'altra che Luca non lavorasse alla Sistina nel 1482, perchè nell'agosto fu sortito consigliere del Comune natio. L' estrazione avvenuta senza trovar addotte scuse d' assenza prova che il 25 d'agosto Luca era a Cortona, donde potè allontanarsi anche immediatamente, come s'assentò nell'ottobre per dipingere in Lucignano. A quei tempi era creduto esiziale il soggiorno in Roma nell'estate, e nell' inverno i pittori lavorano malvolontieri a fresco. Ben potè Luca operare al Vaticano negli antecedenti mesi dell' '82, non in luogo del Ghirlandaio, ma come socio del Perugino. Comunque fosse ed a qualsiasi titolo Luca ponesse il pennello sulla storia della Consegna, affresco certo del Perugino sopravvissuto nella Sistina alla distruzione di quelli guastati per far posto al Giudizio di Michelangiolo, lo Steinmann la dimostra inventata e nella maggior parte dipinta da m.° Pietro, bensì compiuta colla collaborazione del Signorelli e d'altri.

Riconosce del maestro Umbro le figure di Gesù e di s. Pietro; dietro Gesù a sinistra il secondo gruppo di tre apostoli, uno giovane sbarbato, un altro rivolto di tergo con manto celestino e barba a punta, un terzo con barba lunga tondeggiante; non che la figura giovanile col berretto violaceo. A destra, subito dopo s. Pietro, l'evangelista Giovanni col libro in mano, l'apostolo col manto rosso e la barba a punta il quale mostra le spalle; e l'altro colla barba corta collocato fra i due. Infine dietro a questo gruppo la testa del giovane col berretto scarlatto, l'effigie del Perugino medesimo dal volto grassoccio, dalla capigliatura copiosa e ricciuta, e la figura accigliata dell'uomo assai vecchio in abito nero. Alle dodici figure naturali, espressive, bene ed accuratamente colorite, non corrispondono gli apostoli uno anziano e uno giovane di fianco a s. Pietro, quello pure giovane, ch'è la terza figura dietro al Salvatore, stecchiti, inerti, duri nell'espressione, coloriti freddamente, con vesti mal panneggiate, con capelli ispidi come la lunga barba dell' apostolo anziano, e con le mani tanto meno graziose delle peruginesche. Lo Steinmann giudica i tre apostoli dipinti da uno scolaro, che sarà difficilmente identificato.

Se non che primeggiano nell'affresco altre stupende figure differentissime dalle dodici così placide nell'espressione, magistralmente disegnate dal Perugino. A tergo del Redentore mano maestra ef-

[1] Vas., III, 272 nota 2 — Gaye, I, 578 — Anche il Perugino nel 28. xi. 1483 s'obbligò coi Priori di Perugia a terminare in 4 mesi una tavola lasciata imperfetta da pittore defunto, sebbene mancasse all' impegno. Mariotti, 146.

Fotografia di D. Anderson. — Roma.

figiò i due apostoli dall'aria compunta, le cui fisonomie ritroveremo dal Signorelli ripetute sul Testamento nel vecchio dalla barba rotonda prossimo alla donna col bimbo a cavalluccio sul collo, e in quella principalissima del legislatore.[1] Hanno la medesima fronte spaziosa con profonde infossature sopra le ciglia, la medesima barba morbida e ondulata, la medesima bocca grande ed il naso grosso. Sarebbe mancata al Perugino la forza di creare simile volto fra il grigiastro e il rossiccio, rugoso sulla fronte e sulle guancie, dai labbri serrati ed energici, diversissimo dalla faccia di s. Pietro vera espressione dell' ideale dell' artista. Il pennello di Luca riapparisce nella prima figura a sinistra, nel ritratto d'Alfonso d'Aragona duca di Calabria con catena d'oro al collo e folti capelli a stento contenuti dal berretto. Così dal lato opposto nel ritratto del costruttore della Sistina Giovannino Dolci coll'abito verde, manto rosso, squadra di ferro, che colla destra mostra la veste al vicino. Tanto le mani loro, quanto quelle dei due apostoli a tergo di Gesù diversificano dalle mani del Perugino, quasi inerti, larghe, carnose, colle dita eleganti, affusolate,[2] e rispondono al tipo caratteristico delle mani del Signorelli, scure e pesanti nel colorito, quadrate di palma, con le ossa e le vene visibili sotto la pelle, con le articolazioni e le nocche delle dita molto pronunziate. I volti offrono differenze altrettanto sensibili. Luca li ritraeva con tratti marcati e vivaci, con linee profonde presso la bocca, con rughe sottili intorno agli occhi e nella fronte, con tinte forti: il Perugino placidi, poco espressivi, coloriti con tinte ben fuse. A meglio determinare l'opera dei due maestri s'aggiunge che nella Consegna il Perugino colorì a secco i soli capelli delle figure, e Luca le teste intere, affinchè risaltassero meglio e riuscissero di maggiore effetto.

Trascuro le congetture intorno al quesito se la Consegna fu dipinta innanzi al Testamento, ma insisto sulle deduzioni dello Steinmann circa la parte avuta dal nostro pittore nella grandiosa scena immaginata dal Perugino, sia che sottentrasse nel luogo di questo allontanatosi da Roma, sia che l'aiutasse qual socio di bottega, come io credo. Del pari importante e giusta trovo l' interpetrazione della frase del Vasari, che nella Sistina Luca dipinse due storie, *il Testamento e la Morte di Mosè*. Nel menzionare la seconda storia l'Aretino non confuse la scena della separazione dello spirito dal corpo del patriarca rappresentata come episodio nel Testamento, bensì parlò d'un altro gran quadro, nel quale era effigiato il Contrasto fra

[1] La testa di Mosè ha somiglianza più marcata nell'episodio dov'egli consegna la verga, alquanto meno nella concione al popolo.

[2] Caval., IX, 187.

gli spiriti celesti e gl' infernali per il possesso della salma di Mosè. Alla contesa accennò l'apostolo Giuda nel versetto 9 della *Lettera cattolica*, commentato nel libro *De sanguine Christi* scritto da Sisto IV, mentre era tuttora frate, e forse gli sarebbe sembrato sogno di cingere un giorno il triregno. Papa Sisto volle effigiata la lotta nella cappella, e ve la dipinse Luca: ma le riparazioni alla muraglia con la porta d'accesso nella Sistina riuscite esiziali alla Resurrezione del Ghirlandaio, [1] rovinarono completamente l' affresco di Luca. Lo ritoccò Francesco Salviati, e sotto Pio IV lo ridipinse Matteo di Leccio ponendovi tre angioli e cinque diavoli. Il rifacitore deturpò la parte di muraglia già decorata dal Signorelli: ma se il Vasari indicò inesattamente il soggetto della scena non errò affermando che due storie della Sistina appartenevano al nostro Luca.

A compensare la distruzione del Contrasto rimane ben conservato sulla parete a sinistra della cappella l' affresco denominato il Testamento. Luca seguì il costume quattrocentistico di corredare con episodi la storia rappresentata, e ritrasse due scene principali e tre secondarie intrecciandole con tal maestria che la moltiplicità delle scene non ingenera confusione. L' occhio dello spettatore passa tranquillo dalle rappresentazioni maggiori alle minori, così armonico è l' insieme, che che si dicano gli ammiratori delle tre unità di tempo, di luogo, d'azione. E si noti come Luca tanto in questa quanto in altre opere, nel conformarsi alla moda e spiegare colle scene secondarie le principali, rifuggì quasi sempre dal meschino ripiego d' indicare il limite di ciascuna con pilastri, colonne, o simili segni; ma lo determinò coi colori diversamente intonati e con le figure più piccole e in minor numero che nelle primarie. Così rese meno sensibile la mancanza delle unità recando ottima impressione, e ridusse parte vitale dell' opera le scene accessorie.

A destra dello spettatore il vecchio Mosè, coperto di manto minutamente punteggiato a oro, ed assiso in elevato suggesto presso un ristagno d'acqua, ha dinanzi aperta l'arca del patto, sulla quale si vedono le tavole della legge, la manna e suppellettili sacre. Vicini all'arca fioriscono gigli turchini e gialli. Mosè parla per l' ultima volta al popolo tenendo aperto un volume, che sorregge col braccio, colla mano destra e col pugno della sinistra, nel quale

[1] Della Resurrezione *oggi è guasta la maggior parte per essere ella sopra la porta, rispetto all'avervisi avuto a rimettere un architrave che rovinò.* Vas., III, 259 — Gli stemmi di Sisto IV esistono sempre dipinti sull' intonaco delle imbotti verticali della porta, e scolpiti sull' architrave di marmo spezzato in due. Invece sull' imbotte dell'arco vedesi lo stemma di Pio IV, che fece restaurare la muraglia, provvide ai guasti della Resurrezione del Ghirlandaio ed al rifacimento della scena colla Lotta.

Fotografia di D. Anderson — Roma.

stringe la verga simbolo della suprema potestà. Tre gruppi d'uditori l'ascoltano: il primo quasi tutto d'uomini anziani: il secondo di donne coi loro bimbi disattente alle parole del legislatore, meno una vecchia postaglisi dappresso per udir meglio: il terzo formato in maggioranza di giovani fiancheggia il gruppo muliebre. Fra i giovani desta particolare attenzione un gruppetto di bellissime figure, una collo sguardo sul patriarca, presso che nuda, nella quale a motivo della nudità crede lo Steinmann personificata la tribù di Levi, perchè ad essa la legge vietava di possedere, e comandava di vivere colle decime corrisposte dalle altre tribù. La seconda in piedi vestita con ricercatezza alla moda degli eleganti quattrocentisti, ha il motto TOUT À DROIT ricamato in oro sul calzone destro, e rivolta di tergo osserva il levita, alla pari del vecchio che gli sta dappresso col capo piegato e lo sguardo affettuosamente fissato su lui. Con quanta idealità il Signorelli nel giovane nudo impressionato dalle parole di Mosè espresse il sentimento della renunzia agli affetti umani per dedicarsi ai doveri religiosi, mentre il vecchio forse il padre, l'elegante forse fratello, e più da lontano la madre col bimbo a cavalluccio forse moglie, essa pure cogli occhi sul giovane, tentano d'interessarlo a loro affinchè nel suo cuore gli affetti umani predominino sui religiosi. Nell'estremo lembo dell'affresco, a sinistra, Mosè vecchio cadente, sorretto da bella e mesta donna,[1] è circondato da nove uomini. Con serena bonarietà il patriarca consegna la verga trasmettendo il sommo potere a Giosuè genuflesso, che modesto ed insieme risoluto accetta il gravoso incarico di capo del popolo.

Sono 42 le figure di grandezza naturale effigiate sulla prateria verdeggiante nel davanti della scena. Indietro nel centro s'inalza il Nebo simile a torrione, e presso il vertice del monte un angiolo ad ali spiegate, svelto, elegante, mostra al decrepito legislatore curvo sul bastone la terra promessa dalla rigogliosa vegetazione, rischiarata da luce abbagliante, con una città situata nella pianura, lontanissime colline e vicine rupi. A metà del Nebo è di nuovo raffigurato il patriarca, che, rassegnato a non entrare nella terra promessa, discende solo e penosamente procede verso una spianata a sinistra, dove per la quinta volta si vede defunto, disteso sopra un lenzuolo, ed attorno a lui due figure genuflesse e sei in piedi, tutte atteggiate a dolore. Dolce tranquillità domina l'intero quadro del Testamento: i minimi particolari concorrono ad accrescere la solennità del con-

[1] La figura sarà muliebre? Io la giudico tale per il delicato tondeggiare dei lineamenti del viso, per l'espressione, per l'atteggiamento, per il vezzo a tre fila che porta a guisa di collana, e per la capigliatura, sebbene contenuta da una specie di cappello.

gedo dal popolo, della renunzia al potere e della sommissione ai divini decreti. Gli episodi colla visione della terra promessa, la discesa dal Nebo, ed il corruccio pel trapassato aumentano l'interesse della storia grandiosa.

Diverse figure vestite cogli abiti del quattrocento rappresentano senza dubbio le fattezze d'alcuni maggiorenti della curia pontificia. Anche in questo particolare il Signorelli si conformò al metodo allora comune di ritrattare nelle grandi pitture murali gli uomini più considerati presso il committente, ma lo Steinmann studiò indarno d'identificarle. Nel 1587 Fulvio Orsini affermò d'avere udito il cardinal Ranuccio Farnese raccontare che il padre di lui papa Paolo III indicava in una delle grandi storie del Signorelli l'effigi del cardinale Bessarione, del Gaza col cappello in testa, del Perotto, dell'Argiropolo e d'altri due amici del dottissimo greco.[1] Io dubito che alla Sistina siano mai esistiti questi ritratti. Nelle corti, segnatamente col principe elettivo, accarezzarono sempre i cortigiani in grado di concedere favori, obliarono i trapassati per quanto benemeriti. Allorchè fu dipinta la Sistina erano defunti il Bessarione fino dal 18 novembre 1472, il Gaza intorno al 1476, e nell' '80 il Perotto caduto in disgrazia del papa: sopravviveva il vecchio Argiropolo. Nessun favore o danno speravano i curiali dal Bessarione e dai suoi amici, o dalla venerazione alla loro memoria. Invece i maggiorenti della corte ambivano d'essere effigiati nella cappella pontificia, ed era naturale che fosse ordinato ai pittori, oppure essi medesimi preferissero alle immagini degl' illustri defunti quelle dei vivi per quanto mediocri.[2]

Nel Testamento lo Steinmann raffigura soltanto i ritratti del Signorelli e di don Bartolommeo Della Gatta. Sul gruppo col patriarca che consegna la verga a Giosuè riconosce l' effigie di Luca nella terza figura a sinistra dallo sguardo fisso innanzi a sè, dai lineamenti maschi, dai capelli ricciuti e copiosi intorno al collo, dal berretto e dalla veste nera, effigie del tutto diversa dal ritratto preposto dal Vasari alla vita del pittore. Ha il volto ancora giovanile, non d'uomo quarantenne, e la carnagione fresca della faccia convalida la credenza mia sulla nascita di Luca avvenuta circa il 1450, un decennio più tardi della data stabilita dal Vasari. A diritta del maestro il critico tedesco crede ritrattato un ignoto discepolo nel giovane coi capelli biondi, ricciuti, foltissimi sotto il berretto violaceo.

[1] De Nolhac, *Petites notes sur l'art italien.* Paris, 1887, p. 11.

[2] Il gentilissimo dottore Steinmann m'avverte che il ritratto del Bessarione è stato riconosciuto alla Sistina nella scena col Passaggio del Mare rosso, e quello dell'Argiropolo nella scena colla Chiamata dei ss. Pietro ed Andrea.

Nella figura poi a tergo del patriarca riconosce don Bartolommeo Della Gatta giustamente trovandola somigliante all'effigie del monaco, pittore, architetto e musicista, posta dal Vasari nell'edizione seconda delle Vite stampata nel 1568. Ha il viso rasato, rossastro, volto a destra dello spettatore, la fronte alta, gli occhi chiari, il naso grosso, le gote pienotte, i capelli ricciuti, la cappa senza maniche, l'abito adesso bigio, che una volta sarà stato bianco, e sul capo un berretto scarlatto,[1] d'un colore mai usato dai Camaldolesi, nemmeno insigniti della dignità abbaziale. Tiene in mano uno strumento musicale simile a clarino, forse lo strumento inventato da lui stesso insigne musico e costruttore d'organi.

Intorno alla collaborazione del monaco negli affreschi della Sistina le opinioni sono discordi. Il Vasari scrisse che vi lavorò col Perugino e col Signorelli, ed altra volta specificò che pose il pennello nella Consegna.[2] Sul Testamento il Cavalcaselle pretende di

[1] Con buona pace dello Steinmann gli abati camaldolesi non portarono mai il berretto rosso.

[2] Vas., III, 216, 578 — Le maggiori incertezze esistono intorno a Bartolommeo Della Gatta, artista del quale fu perfino dubitato che sia mai vissuto, sebbene ne scrivesse la biografia e nell'edizione seconda delle Vite ne desse l'effigie il Vasari. Ma il biografo ora lo denominò don Bartolommeo, ora don Piero Della Gatta abate di s. Clemente in Arezzo, e senza dubbio per errore anche don Clemente, ora disse che dopo la pestilenza del 1468 da miniatore si trasformò in pittore di grandi figure, obliando d'aver affermato che morì d'anni 83 nel 1461, ora gli attribuì il disegno del tempio aretino delle Lacrime principiato a costruire nel 1490. Vas., III, 215 e note 1, 3; 224 e nota 5; IV, 330 e nota 1. Queste notizie sono troppo contradittorie. Adesso vogliono che il pittore nascesse dall'orefice Antonio Dei fiorentino, ed indossasse la cocolla nel patrio convento degli Angioli. Fra le professioni monastiche dei Camaldolesi registrate nell'*A. S. F. Conv. Angioli*, filza 96, io non seppi rinvenire quella d'un Pietro d'Antonio Dei. Vi notai tre professioni di giovani denominati Pietro, allibrate senza dichiarazioni speciali, perchè i tre monaci vissero e morirono agli Angioli dove avevano pronunziati i voti. Invece al f.° 53 trovai segnata nel maggio del 1476 la professione di *don Pierino d'Antonio Della Fioraia, et dipoi si partì et andonne pell'ordine.* Il don Pierino, dagli Angioli passato in altre case camaldolesi, potrebbe essere il miniatore, poi pittore dimorato in Arezzo a s. Maria in Gradi, quindi abate di s. Clemente, ma sarebbe della famiglia Fioraia, non degli orefici Dei. Nell'*A. S. F. Catasto* 1427, *gonfalone Ferza*, f.° 273, esiste la portata di Giovanni di Deo orafo d'anni 50, col figlio maggiore d'anni 20 denominato Antonio, dal quale potè nascere Piero, poi divenuto abate di s. Clemente, che peraltro dovrebbe esser nato dopo il 1448. Nei volumi delle denunzie del Gonfalone Ferza per gli anni 1446, 1457, 1469, non ho trovate quelle del ramo Dei discendente da Giovanni, mentre vi figurano le altre dei figli ed eredi del fratello di lui Domenico, esso pure orafo. Forse nuove ricerche indicheranno precisamente la famiglia donde uscì l'abate di s. Clemente, come già ne sono state identificate alcune opere.

Il 28. II. 1479 vennero pagati in Arezzo *a dum Piero monacho in s. Maria*

distinguere l'opera di Luca da quella del monaco, ed attribuisce a questo i tipi, le forme *poco gradevoli* del gruppo muliebre, ed alcuni accessorii come le lumeggiature a oro delle parti volute meglio ri-

in Grado fiorini sei d'oro largi per sua fatiga di dipengnere la figura di sancto Roccho ne la tavola fatta per rettori de la Fraternita. Stanziati al 25 *di febraio.* L. 34.18. —. *Arch. Frat. Laici. Saldi.* 138, f.° 30. La meschina somma sborsata a don Piero rappresentava la remunerazione per la pittura del s. Rocco, adesso esposto col n.° 5, II, nella pinacoteca d' Arezzo. Sulla tavola la data 1479 segue i nomi dei Rettori committenti, quindi non esistono dubbi sull' identità del quadro e del pittore. Il santo in piedi a mani giunte, col capo piccolo, col torso corto, colle dita e le gambe lunghissime, guarda la Vergine apparsa fra due angioli sopra la gronda del palazzo della Fraternita. Assai migliore è l' altro s. Rocco del medesimo artista collocato presso il primo col n.° 6, II. Il santo genuflesso prega dinanzi alla mezza figura di Gesù circondata da teste angeliche disposte in cerchio, sotto il quale tre angioli suonano, e due più in basso simboleggiano la cessazione della pestilenza. Nelle due tavole le teste angeliche hanno le ali rosse. Nemmeno quest'opera brilla per bellezza di disegno e di colorito, e della deficienza il Caval., VIII, 545, incolpa il restauratore.

Del 1486 è una tavola nella pieve di Castiglione Fiorentino. La Vergine seduta tiene il Putto disteso sulle ginocchia. Da un lato le s' inchina reverente s. Pietro, e dall'altro è ritratto s. Paolo. Sul davanti del gradino, dove stanno diritti i due apostoli, il pittore effigiò a chiaroscuro su fondo dorato il loro martirio. Da basso a sinistra s. Giuliano genuflesso stringe al seno la spada, di contro l'arcangiolo Michele ha ficcata la lancia nella gola del serpente. Intorno al capo della Vergine 14 teste angeliche colle ali rosse formano una raggiera. Il nome del committente e l'anno 1486, in cui fu dipinta la tavola, sono scritti sulla base dell' alto scanno dove siede la Vergine, ed innanzi alla base assisi per terra intrecciano fiori due bambini. Nella sagrestia sono appese le quattro scene effigiate con sufficiente naturalezza nel gradino, ma dipinte in modo secco ed angoloso. I fatti di s. Giuliano quivi rappresentati danno concetto poco favorevole sulla maestria dell'antico miniatore. Tavola e gradino, simili a tante altre opere contemporanee, non brillano nemmeno per l'espressione e la composizione.

Anche di minor merito mi sembra la tavola alta M.[1] 1,94 × 1,66, ordinata per la chiesa Castiglionese di s. Francesco il 2. x. 1486, finita di pagare il 22. ix. 1487, quella dalla cui carta d'allogagione è apparso che il pittore si denominava *dom Piero d' Atonio Dei da Firenze*, in quel momento *Priore di s. Ghimento d'Arezo dell' ordine di Camaldoli.* Il quadro avrebbe *i colonnelli acanellati con capitelli intagliati messi a oro et altezza colla predella et cornicione di braccia* 4 $^1/_2$ (= M.[1] 2, 63), *et cornicione messo a oro, et la predella con una Pietà in mezzo,* ec. Per *le figure et e resto del lavorio*, i committenti si rimisero *in conscientia et in discretione* del Priore, il quale *per sua fatiga et tucto fornimento apartenente alla detta tavola alle spese di detto Priore* riceverebbe fiorini 25 larghi d'oro in oro. Ghizzi, III, 183 — Caval., VIII, 537 nota 2, 546. La retribuzione fissata fu modestissima! Sul centro della tavola, in posizione sforzata, s. Francesco curvo fissa lo sguardo a destra in un minuscolo Crocifisso dal quale emanano raggi dorati, che imprimono le stimate sul santo. Sotto la croce una testa angelica con ali rosse. Pure a destra un frate genuflesso tiene la mano ed il braccio diritto sollevato in guisa da non vedere il Crocifisso e malamente il miracolo. Sul fondo rupi e pochi alberi con un allocco in un ramoscello. Lunghe le mani del santo, durissime le pieghe delle vesti monacali e l' insieme dell' opera

schiarare. Il Müntz *riconosce con certezza* la mano di don Bartolommeo nel Testamento e nella Consegna,[1] mentre lo Steinmann la trova soltanto nella prima storia. Secondo lui apparisce il pennello del monaco nel gruppo muliebre colle teste dall' ovale allungato, dalla bocca graziosa, dagli occhi piccoli, dalla fronte alta coronata con riccioli biondi: i putti poco belli dalle facce rosse e grasse, le forme femminili ed infantili ripetute nella tavola della Pieve di Castiglione. Ugualmente giudica del monaco il Mosè che discende dal

poco piacevole. (L' atto autentico d' allogagione da me collazionato esiste nell'Archivio dello Spedale di Castiglione).

Non dovendo estendermi troppo sul monaco pittore taccio delle altre opere attribuitegli, presso a poco del merito di quelle ricordate, tanto inferiori alla stupenda tela in s. Domenico di Cortona divisa in due parti ben distinte. Nella superiore siede la Vergine assunta riccamente vestita, con velo scuro nel capo e manto bianco dalle spalle ricadente sul corpo, circondata da 25 angioli seduti o in piedi che suonano strumenti musicali. La monotonia prodotta dalle vesti scure e dalle aureole dorate degli angioli disposti in 3 file è largamente compensata dalla varietà degli atteggiamenti pieni di vita, dal brio del colorito, dalla luce che mette in evidenza le vere ed ardite espressioni degli Apostoli riuniti presso il cassone sepolcrale che conteneva il corpo della Madonna assunta. Queste figure energiche e naturali *touchent presque au sublime*. Müntz, *Hist.*, II, 691. Se, come sembra, la tela è dell' abate di s. Clemente, egli percorse immenso cammino nell'arte dopo il 1486. Ma nel valutare la cooperazione del monaco agli affreschi della Sistina nell' 83, non è lecito di prendere per termine di confronto l'ammirabile Assunzione cortonese, bisogna retrocedere alle tavole con data certa da lui dipinte fra il '79 e l' 86. Sono abbastanza scadenti per credere che Luca permettesse all' aiutante d' inventare ed eseguire figure, ma che gli affidasse soltanto la coloritura di quelle da lui medesimo delineate sui cartoni. Per me l'opera del monaco nella Sistina si ristrinse a colorire i disegni di Luca spolverizzati sull' intonaco; e ne sono convinto giacchè le figure in quegli anni immaginate e dipinte da Bartolommeo per conto proprio sono senza paragone inferiori a quelle magistrali tratteggiate allora dal Signorelli.

Per non tornare sull'argomento aggiungo che secondo lo Steinmann, I, 536, il monaco dipinse a Loreto nella cappella decorata dal Signorelli gli evangelisti Giovanni e Luca, i dottori Ambrogio e Girolamo coi quattro angioli soprapposti. Ammetterò che siano coloriti da lui, ma sui cartoni del maestro; nè può essere altrimenti. Evangelisti, dottori ed angioli assomigliano troppo alle rimanenti figure di Luca, ed appariscono tanto superiori ai due s. Rocco d' Arezzo ed alle tavole di Castiglione. Le figure supposte di Bartolommeo nella Sistina ed in Loreto sono graziose, vivaci, ben modellate: all' opposto difettose, sproporzionate, monotone quelle dipinte in Arezzo e in Castiglione. L' abate di s. Clemente fece stupefacienti passi nell'arte innanzi di creare gli Apostoli della maravigliosa tela cortonese, opera di mano maestra a differenza delle altre poco eccellenti eseguite fra il 1479 e l' '86, e però magramente retribuite. Accettando misere retribuzioni il medesimo pittore conveniva della propria inferiorità in confronto dei maestri più accreditati e meglio compensati.

[1] Caval., V, 252. VI, 234, 241. VII, 3. VIII, 452, 453, 550. IX, 183, 190 — Müntz, *Arts*, III, 92.

Nebo ed alcune figure virili colorite trascuratamente con teste meno espressive, con mani tozze e poco flessibili, cogli abiti pesanti. Nessuno dubita che la Consegna delle chiavi fosse disegnata dal Perugino, il Testamento dal Signorelli, ed io credo che gli aiutanti non creassero, ma soltanto colorissero le figure delineate dai maestri sui cartoni.

Tanto nel Testamento, quanto in altre opere del Signorelli io non loderò la forma data alle rupi, capricciosa, differente da quella che per il solito si riscontra in natura. Nemmeno vorrò giustificarlo allegando l' esempio dei migliori artisti contemporanei, siano essi toscani, umbri, urbinati o veneti. In quel tempo i pittori consideravano il paesaggio come accessorio insignificante, come *quantità trascurabile* per dirlo coi matematici. I maestri già defunti prima del 1480 quali Gentile da Fabriano ed il Gozzoli, oppure viventi quali Lorenzo di Credi, fra Filippo Lippi, Fiorenzo di Lorenzo, Giovanni di Santi, Giovanni Bellini ed anche il Mantegna,[1] davano indifferentemente alle colline e alle rupi forme fantastiche, immaginandole tagliate a picco o formate di strati rocciosi, che talora sembrano funghi dal piccolo gambo e dall'enorme cappello. All'opposto imitavano bene la natura nel ritrarre colline sugli orizzonti lontani, o le aiuole fiorite. Nelle forme fantastiche e strane delle rupi i pittori trovavano forse buon giuoco per rendere variate le scene, ma talora spingevano l' inverosimiglianza a proporzioni inaudite. È inutile che mi dilunghi su questo particolare, ma non voglio tacere che nell'affresco tanto ammirato col Crocifisso e santi a s. Maddalena dei Pazzi in Firenze il Perugino dipinse un fondo che sembra formato da enormi balle verdastre piene d' oggetti bitorzoluti. Alle Belle Arti poi nell' Orazione dell'orto il Salvatore prega sopra un elevato rialzo di macigno giallastro e bigio simile al cappello d'un fungo ed alle rupi spesso dipinte da Luca, come per esempio da sinistra nella grande storia del Testamento alla Sistina. Perciò sul principio di questo capitolo ricordando la tavola dell' Orazione attri-

[1] Potrei addurre numerosissimi esempi, ma di quanto affermo resterà facilmente persuaso chiunque esaminerà la cavalcata dei Magi del Gozzoli nella cappella dell'antico palazzo Medici, ora della Prefettura in Firenze; alle Belle Arti fiorentine l'Adorazione dei Magi di Gentile da Fabriano, n.° 165; le tre tavole di Filippo Lippi, n.i 54, 79, 82; di Raffaellino del Garbo, n.° 90; di Lorenzo di Credi, n.i 92, 94; il Crocifisso con santi di Fiorenzo di Lorenzo a Roma nella galleria Borghese, n.° 377; l' Orazione nell'orto di Giovanni Bellini alla Galleria di Londra n.° 726; le tavole di Giovanni Santi riprodotte nell'*Arte*, 1901, IV, 374, 375, 376; agli Offizi l'Adorazione dei Magi, n.° 1111 e la Madonnina della Grotta n.° 1025, del Mantegna, che agli Eremitani di Padova nella scena colla decapitazione di s. Iacopo imitò benissimo il paesaggio e le coltivazioni a ripiani dei colli Euganei.

buita al Perugino emisi il dubbio che fosse interamente opera sua. Nei paesaggi dei quattrocentisti l'accessorio delle rupi lascia spesso molto a desiderare e contrasta colla naturalezza delle figure. Che lamentassero il difetto i medesimi contemporanei lo rilevo dagli elogi del Tizi al Pinturicchio per l'eccellenza dei suoi paesaggi superiori a quelli dei pittori viventi.[1]

Il grandioso affresco del Testamento esuberante di vita, e ben conservato nonostante i ritocchi posteriori, fu certamente dipinto tra la fine dell'inverno e l'estate del 1483. Restituitosi in patria Luca venne invitato a dipingere il Rimpianto su Gesù deposto dalla croce nella pieve di Castiglione Fiorentino l'anno 1484, per quanto assicura il Ghizzi scrittore cauto nell'affermare.[2]

La salma del Redentore giace col fianco destro sul terreno, col capo in grembo alla Madre svenuta, ed assisa pure sul suolo. Pietosa donna sorregge la testa alla Derelitta, un'altra genuflessa solleva reverente il braccio sinistro del Redentore, ed una terza dietro al gruppo principale si terge le lacrime. A destra dello spettatore la Maddalena inginocchiata protende le braccia verso i piedi del Maestro. Di fianco ad essa considera la pietosa scena un uomo dalla lunga barba con turbante e sulle braccia la sindone, mentre l'evangelista Giovanni volge sconsolato gli occhi al cielo. Da sinistra colle mani giunte osserva Gesù altra afflitta donna collocata innanzi a due uomini. Il primo con lunga barba e turbante guarda il secondo ritratto di profilo e sbarbato, nel quale è forse effigiato il committente dell'opera. Alcuni apici dorati, che sporgono a guisa di bottoni, adornano gli abiti ed i nimbi dei santi, pratica raramente usata da Luca. Le figure ben disposte, espressive, non m'appariscono tarchiate come al Cavalcaselle. Il Salvatore ha il busto malamente ridipinto, intatte le gambe. La scarsa luce e la ristrettezza della cappella, dove nel 1629 fu trasportato l'affresco, gli nuocciono grandemente. Diresse il trasloco Filippo Berrettini cortonese, che segò circa centimetri 60 per lato la pittura riducendola alta M.[i] 2,04 × 3,79, distruggendo pure la parte superiore e curvilinea dell'affresco presso lo stacco della volta. Furono barbaramente disfatti circa 8 metri quadri del dipinto, e forse le figure dei ladroni appesi, perchè rimangono le aste delle croci. Il Berrettini segato il muro di mattoni col dipinto voluto conservare, l'assicurò con tavole, staffe di ferro, materassi, ed in tre giorni lo collocò nel luogo mancante di luce dove ora è posto.[3]

[1] Vedi a p. 40.

[2] Ghizzi, I, 123 — Dice l'affresco anteriore al 1490 anche il D. Val., *ed.* Vas., IV, 339 nota.

[3] Berrettini, *Ricordi autografi* nel Seminario di Cortona, comunicatimi dal

Se crediamo alla tradizione, mentre Luca lavorava in Castiglione, decorò certo tabernacolo costruito presso una strada dipingendovi la Vergine ed il Figlio, immagini poi venerate come miracolose.[1] Circa il 1620 alle falde orientali del colle castiglionese Filippo Berrettini testè ricordato eresse il grazioso tempio ottagono da lui disegnato, detto la Madonna della Consolazione, ed il 18 maggio 1624 trasportò sull'altar maggiore l'affresco alto M.[i] 0,93 × 0,67, insieme col muro dov' è dipinto. Nel prendere ricordo del trasferimento il Berrettini non disse la pittura del Signorelli come aveva notato nel registrare il trasporto del Rimpianto. Ma io credo del nostro pittore anche la Madonna col Bimbo, poichè le mani, gli abiti, il portamento loro posseggono le caratteristiche signorellesche. Siede la Vergine dal volto vezzoso, e sulla coscia sinistra tiene diritto il Bambino, che con la manuccia destra stringe i diti indice e medio della Mamma ed appoggia la sinistra al bracciuolo dello scanno materno.

Intorno al 1484 l'illustre cortonese Iacopo Vagnucci vescovo di Perugia commise a Luca il quadro per l'altare della cappella dedicata a s. Onofrio inalzata dal medesimo Vagnucci, ed alla quale si accede dal Duomo perugino. Al centro della tavola alta M.[i] 2,21 × 1,89, siede la Vergine in abito rosso e manto verdastro, reggendo colla sinistra il Bambino nudo dal graziosissimo volto. L' Infante protende la mano verso il libricciuolo tenuto aperto dalla Madre colla mano destra. L'elevato seggio della Vergine, adorno da tralcio con foglie e fiori, è collocato sopra due gradini altissimi. Nel ripiano superiore s' erge da un lato, ed assomiglia a quello del gonfalone di Castello, il Battista ventenne coperto da stoffa di pelo di cammello, e da rozzo manto; dall'altro s. Lorenzo protettore di Perugia colla ricca dalmatica dei diaconi, libro chiuso e la palma dei martiri. Seduto sul primo gradino innanzi alla Vergine suona la tiorba un angiolo nudo,[2] con l'omero, il braccio destro ed i fianchi avvolti in lunghis-

gentile rettore dell' Istituto, decano don *Giuseppe* Mirri, al quale devo altre utili indicazioni di documenti.

[1] Ghizzi, II, 30.

[2] Obliando quest' opera di Luca, gli angioli dell'Angelico nelle cornici della Madonna della Stella al Museo fiorentino di s. Marco, n.° 33, e nel notissimo tabernacolo dei Linaiuoli agli Offizi, n.° 1294, come altre eccellenti opere toscane, il Morelli, *Pitt. Ital.* 51, dice affatto veneziano l' uso degli angioli musicanti presso la Vergine, ed introdotto in Toscana da fra Bartolommeo della Porta reduce da Venezia. Il frate pose angioli sonatori nelle Madonne con santi del Duomo di Lucca, degli Offizi, n.° 1265, e dei Pitti, n.° 208: ma diversi antichi toscani li avevano collocati presso il seggio della figura principale. Agli Offizi il s. Bartolommeo, n. 10, opera toscana del secolo xiv, ha due angioli sonatori sul gradino dello scanno ove siede l'apostolo. Nell' Incoronazione della Vergine di

sima sciarpa rossa a righe orizzontali variamente colorate, del medesimo disegno tante volte ripetuto nelle stoffe dipinte da Luca. In piedi alla diritta dell'angiolo rimira la Vergine ed appoggia su ba-

stone nodoso il corpo rifinito dalla vecchiaia e dalla penitenza s. Onofrio nudo, ossuto, grinzoso, con chioma e barba scarmigliate e prolisse, e sui fianchi tralci di virgulti. Rimpetto all' eremita e del pari in piedi un simpatico vecchio, raso, calvo, senza nimbo intorno

Iacopo del Casentino, n.° 31, quattro angioli suonano in basso. Alle Belle Arti, n.° 129, Niccolò Aretino e Lorenzo di Niccolò posero cinque angioli a sonare innanzi alla Vergine che riceve la corona, e nel n.° 142 ignoto Toscano del 1420 dipinse angioli sonatori. A Perugia, stanza V, n.° 9, il senese Taddeo di Bartolo pose nel 1403 due angioli sonatori innanzi al trono della Vergine. Mi riuscirebbe facilissimo moltiplicare gli esempi.

alla testa, ammantato da ricco piviale, è assorto nella lettura del libro tenuto con ambe le mani, sorreggendo colla sinistra anche il pastorale. Per l'espressione e per la naturalezza l'ammirabile figura del vecchio vescovo supera tutte le altre della tavola. Sono posati sul gradino a destra del tiorbista un grande bicchiere di vetro con fiori, alla sinistra di lui la mitra vescovile del bel vecchio, per terra un bicchiere simile al primo.[1] Nei cantoni superiori del quadro pregano due angioletti librati sulle ali, uno a mani giunte, l'altro colle braccia conserte al seno.

Per me l'angiolo sonatore tanto grazioso nel volto e nella mossa del capo ha le gambe rachitiche ed il ventre gonfio degl' idropici.[2] Le rimanenti figure sono verissime, quella poi tanto naturale del vescovo senza nimbo è l' effigie d' Iacopo Vagnucci committente della tavola, come mi lusingo d'aver dimostrato nell' illustrare il reliquario prezioso per l' eccellenza del lavoro e per la materia dal medesimo Vagnucci vescovo di Perugia donato al patrio Comune di Cortona.[3] La grandiosità delle linee, la maestà delle figure, la semplicità della composizione, l'armonia dell' insieme, rendono quest'opera una delle migliori di Luca, sebbene danneggiata da quattro fenditure malamente riparate, dai ritocchi e dalla trascurata conservazione.[4] Dicono che la cornice della tavola copre un' iscrizione colla data del 1484, e con lodi per la decorazione della cappella tributate a Iacopo committente del quadro e a Dionisio Vagnucci surrogato nella cattedra perugina al vecchio zio tuttora vivente. Credo la data e l' iscrizione esistite più probabilmente sul gradino della tavola andato in malora assieme alla lunetta che coronava l' opera, quando

[1] Il Morelli, *Pitt. ital.* 84, riprodusse e giudicò una novità i fiori dentro il bicchiere da Lorenzo di Credi effigiati intorno la fine del secolo xv nel tondo colla Vergine, il Figlio ed il Battista della galleria Borghese a Roma, n.° 433. Bensì alle Belle Arti Fiorentine, n.° 103, Giotto sul gradino del trono della Madonna pose fiori in due vasi offerti da due angioli genuflessi. Angiolo Gaddi, n.° 177, ritrasse angioli sonatori, angioli che offrono fiori, e vasi con fiori innanzi al trono di Maria. Agli Offizi Simone Martini e Lippo Memmi, n.° 23, effigiarono un vaso con gigli fra Gabriele e la Vergine Annunziata: ignoto Toscano del secolo xv, n.° 48, collocò un vaso con fiori innanzi al seggio della Vergine. Altri Toscani si comportarono ugualmente. L' Angelico nelle Madonne della Galleria perugina, stanza VI, n.° 1, e di s. Domenico a Cortona, dipinse vasetti con rose. È poi notissimo come nel 1478 Leonardo da Vinci contraffacesse una caraffa piena d'acqua e di fiori. La pittura adesso perduta fu denominata Madonna della Caraffa. Solmi, 35.

[2] Anche l' Eastlake, *Handbook*, 181, trova difettoso il disegno dell' angiolo e troppo duro il naturalismo del dipinto, di cui loda il colorito.

[3] *Arte*, 1899, II, 493.

[4] La tavola trovata *in cattivissimo stato di conservazione* fu nonostante valutata L. 30000. *Gall. Naz.* II, 299.

tolti gli antichi corniciamenti, col gradino e la lunetta, accessorii di quasi tutte le tavole rettangolari dipinte dai Toscani nella seconda metà del secolo XV, il quadro fu circondato dai pietrami attuali.

Opina la Cruttwell,[1] che Luca imitasse dal Pollaiuolo l'angiolo tiorbista e l'espressiva testa del vescovo; dal busto di Donatello in terra cotta per la sagrestia della basilica fiorentina di s. Lorenzo l'effigie del martire titolare; dalla statua in legno di s. Girolamo, pure scolpita da Donatello pei Manfredi di Faenza, la figura di s. Onofrio;[2] dal Van der Goes i vasi coi fiori;[3] dallo Squarcione o dai discepoli di lui altri adornamenti. Così lo stupendo quadro ammirato dalla stessa Cruttwell sarebbe il frutto di largo plagio. Mi astengo dall'opporre scortese negativa alla gentile scrittrice, ma osservo che il Battista riproduce con piccole differenze quello giovane e sbarbato dipinto nel gonfalone di Castello, e l'effigie del vescovo ritrae il committente della tavola. Il ritratto non deriva dall'influenza del Pollaiuolo, e così penso che ancora le altre asserite imitazioni manchino di qualsiasi fondamento.

All'opera di Luca o per propria volontà, o perchè gli venisse imposto, s'ispirò innanzi al 1507, anno segnato sulla tavola principiata assai prima a dipingere, il giovanissimo Raffaello da Urbino allorchè eseguì la Madonna Ansidei comprata nel 1885 dall'Inghilterra per L. 1,850,000.[4] Il Sanzio mutò la posizione del Bambino facendogli guardare il libro che la Madre, col premere le dita contro le pagine, tiene aperto sul ginocchio sinistro, imitò il Battista, e tanto nei tratti del volto, quanto nell'atteggiamento di s. Niccolò da Bari, copiò il ritratto del vescovo Vagnucci ponendogli la

[1] CRUTTWELL, 38.

[2] Il s. Girolamo ha proporzioni minori delle naturali, perchè sebbene stia curvo per guardare il Crocifisso che tiene nelle mani, è alto M.[1] 1,30. Il corpo macerato dalla penitenza, non è consunto o scheletrito come nella Maddalena pure in legno del Battistero Fiorentino, opera tanto più conosciuta del medesimo Donatello. La statua faentina non ha nemmeno il corpo ossuto, grinzoso, nè la chioma e la barba scarmigliate del s. Onofrio di Luca.

[3] Nel trittico agli Offizi, n.° 1525, coll'Adorazione dei pastori, il Van der Goes dipinse un vaso di ceramica con gigli e rose, un altro di vetro con fiori cappucci, mammole bianche e violacee sparse sul terreno.

[4] MÜNTZ, *Raph.* 212, 220 — MINGHETTI, 83 — FRIZ., *Arte*, 275 ed a 272 la riproduzione della tavola. — Anche nel celebre Sposalizio della Vergine, adesso a Brera, Raffaello ripetè la composizione del Perugino *non certo per difetto d'idee proprie.* MOR., *Op.* 324, 327. — Nel QUATREMÈRE DE QUINCY, *St. di Raffaello.* Milano, 1829, p. 42, il traduttore *Longhena* stampò il seguente periodo scrittogli da un Perugino: La Madonna Ansidei *era in tutto così simile alla maniera di Pietro* (Perugino), *che se non ci fossero dati sicuri per crederla uscita dal pennello del giovane Urbinate, nessuno poteva prenderla per opera sua.* Il quadro sembrava opera del Perugino, l'ispirazione era presa dal Signorelli.

mitra in capo.[1] Ma nel secolo XV e nei primi anni del XVI i pittori imitavano o riproducevano senza scrupolo nelle proprie le parti ammirate delle opere altrui, nè alcuno li biasimava. Il medesimo avveniva fra i letterati soliti ad appropriarsi licenziosamente le cose scritte dai predecessori, dimenticando quasi sempre di citarli.

Il Vasari accenna a molte opere dipinte da Luca per Perugia, ma non dice quali sono e chi gliele ordinò, ricordando il solo quadro commesso dal vescovo Vagnucci.

Nel giugno del 1484 gli abitanti del Cortonese volevano edificare grandioso tempio in onore dell'effigie della Madonna dipinta sull'angolo del calcinaio dove conciavano il cuoio i calzolai matricolati all'arte, immagine principiata a venerare per gli strepitosi miracoli che ad un tratto le vennero attribuiti. Occorreva l'architetto il quale disegnasse la fabbrica, e porgendo ascolto ai suggerimenti di Luca fu scelto il senese Cecco di Giorgio di Martino ingegnere di numerosissime fabbriche civili e militari per Federigo da Montefeltro, e dopo la morte del duca rimasto ai servigi di Guidobaldo succeduto al padre nel dominio d' Urbino. Il Signorelli medesimo nel giugno 1484 si recò in Gubbio ad invitare il valentissimo amico, allora in quella città, e lo persuase ad assumere l' importante commissione.[2] Il tempio del Calcinaio immaginato da m.° Cecco è fra i più insigni della Toscana, e cosa rara nei grandi edifizi costruito senz' alterare il disegno originale. I Cortonesi hanno immenso obbligo al loro sommo concittadino d'avere indicato tale maestro da corrispondere alla volontà della popolazione d' inalzare un magnifico tempio. Nè ometterò di commendare la modestia di Luca astenutosi dall' offerirsi come architetto e dall' agitarsi per ricevere la commissione di costruire la nuova chiesa, sebbene le fabbriche dipinte da lui dimostrino l'attitudine che possedeva ad inventarle magnifiche. Altri artisti confidando nel proprio ingegno avrebbero brigato per ottenere l' incarico, e forse defraudata la fiducia dei committenti. Avendo m.° Cecco fatto sperare d'assistere alla collocazione della prima pietra del tempio venne inviato nell' Urbinate un messo apposta per informar l' architetto che il 6 giugno 1485 era il giorno fissato alla solennità, ma egli non potè intervenire.[3]

Il 23 di novembre 1484 Luca acquistò un terreno in Cortona. N'era assente il 10 gennaio 1485 avendo accettata in Spoleto l' al-

[1] Anche Domenico Alfani nel quadro 37, stanza XIV della Pinacoteca perugina riprodusse con leggere differenze l'effigie del Vagnucci nel santo vescovo presso la Vergine in trono.

[2] Luca il 17. VI. 1484 ricevè L. 17. 7. 6 cortonesi = L. 11,676, come rimborso delle spese *quando andò a Gubbio per lo maestro per lo defizio per fare la chiesa.* PINUCCI, 51.

[3] Il PINUCCI, 53, dice che l' inviato fu Maso Papacello ma non credo che

logagione d' un quadro con atto rogato da Andrea Brancaroni o Brancaleoni.[1] Le monache del convento di s. Agata gli commisero la tavola per l' altar maggiore della loro chiesa, prescrivendogli di effigiarvi la Vergine col Putto in braccio, l'arcangiolo Michele ed il Battista in piedi, le ss. Chiara ed Agata genuflesse, e nel gradino scene del martirio di s. Agata. S' obbligarono a somministrare legname, ferramenti, e fiorini 60, ciascuno da 40 bolognini, pagabili al principio, alla metà ed alla fine del lavoro: intanto sborsarono la prima rata. Mancano notizie dell'opera, ed invano la cercai a Spoleto. Dubito che fosse eseguita, poichè Tommaso Signorelli figlio al nostro Luca dichiara nel suo testamento che quale erede pagò ad *un mandatario ed operaio di certe monache* di Spoleto fiorini 10 dovuti dal padre,[2] ed io suppongo in restituzione di parte della somma dalle monache di s. Agata anticipata al pittore.

All'ammirazione d'un congiunto del papa Sisto IV per le opere di Luca alla Sistina dovè forse il Signorelli la commissione di decorare in Loreto la cappella denominata della Cura, o degli Apostoli. V' è da congetturarlo osservando che uno stemma cardinalizio, sempre il medesimo, è ripetuto nel centro delle volte sulle cappelle della Cura e della Tesoreria,[3] come sugli architravi delle porte d'ingresso dal tempio in queste cappelle e nelle altre due esistenti pure nei torrioni posti all' intersezione dei bracci della crociera delle navate per difesa da ostili colpi di mano, eppoi serviti d' opportuno contrasto alle possibili spinte della cupola che corona il tempio. La necessità di mettere al sicuro dalle incursioni dei corsari barbareschi le ricchezze accumulate nella chiesa fece il 12 ottobre 1485 ordinare d'accrescere l'altezza dei torrioni,[4] e di ridurli *turres arduas in modum validissimæ arcis* sopportandone la spesa il cardinale Girolamo Basso Della Rovere.[5] Il suo stemma è dipinto nel centro delle cupolette sulle cappelle della Cura e della Tesoreria, e scolpito nei quattro architravi delle porte d'accesso a queste cappelle ed alle altre due

fosse lo scolaro di Luca perchè il discepolo di lui morì il 18. v. 1559, e non è noto se mancò di vita d'almeno 90 anni.

[1] *A.S.F. Rog.* P. 201 (1481 1485), f.° 254 — *C. C.* 442, p. 39 — Manni, fogl. 29, p. 8.

[2] *A. S. F. Rog.* B. 165.

[3] L'avv. *Pietro* Gianuizzi, benemerito archivista della basilica Loretana, mi notava che deve denominarsi della Tesoreria la cappella appellata pure del Tesoro, nome riservato al salone dipinto dal Pomarancio, nel quale vengono custoditi gli oggetti preziosi del santuario. Per distinguere questo salone destinato a custodire il *Tesoro*, occorre dire *Tesoreria* la cappella dipinta da Melozzo di Forlì, dove tengono i danari delle offerte alla basilica.

[4] Vogel, 241.

[5] Bapt. Mant., IV, 221 — Io divido la convinzione del Gianuizzi che gli stemmi del Basso indicano le opere pagate dal cardinale *A. St. Arte*, 1888, I, 180.

praticate dentro i torrioni. Gli stemmi cardinalizi posti nei luoghi maggiormente in vista indicano che le operè dove campeggiano furono eseguite dopo il 1484, anno della morte di Sisto IV. Se vi fosse stato lavorato mentre viveva il papa larghissimo sovventore delle imponenti costruzioni fatte al tempo suo nella basilica Loretana, le insegne di lui figurerebbero dove si trovano quelle del Basso, che le continuò e finì a proprie spese.[1] Il Basso ottimo sacerdote, a differenza degli altri congiunti promossi da Sisto IV alle dignità ecclesiastiche, divenne vescovo di Recanati nel '76, cardinale il 10 settembre '77, ma soltanto nel luglio 1488 visitò la diocesi affidatagli, nella quale era compresa Loreto. Sembra naturale supporre che allora s' invogliasse d' ornare con affreschi le due cappelle decorate nel centro collo stemma di lui, ed ammiratore delle opere di

[1] Il mio bravo concittadino Gaetano Brunacci professore di pittura alle Belle Arti di Siena, già trattenutosi in Loreto a dipingere sotto la direzione del prof. Cesare Maccari, m'avvertì che credeva i quattro torrioni anteriori all' ingrandimento della basilica, in origine ottagoni anche all' esterno, e ridotti circolari per rafforzarli e caricarli col peso della sopredificazione. Tornato a Loreto e guidato dall'egregio Gianuizzi verificai giuste le osservazioni dell'amico Brunacci. Il medesimo Gianuizzi opina saviamente che in antico la s. Casa sorgesse isolata al centro d'un quadrato in muramento cogli angoli muniti dalle torri ottagone. Allora folte boscaglie coprivano la collina di Loreto e le acque stagnanti rendevano inabitabile la pianura, donde la necessità di cingere con muri ed assicurare con torrioni la s. Casa, affinchè le numerose offerte ed i custodi non rimanessero in balia dei malfattori e dei corsari. L'architetto da Paolo II incaricato dell'erezione del tempio, fosse Giorgio di Sebenico, o colui che a Fano in un portico scrisse: Opus Marini Cedreni veneti architecti edis b. Marie de Laureto. mcccclxxvi. Ughelli, *Italia sacra.* Venetiis, 1717, I, 667, e che il Vogel, II, 221, trovò nel 3. x. 1471 qualificato *m.° Marino di Marco de' Iadrino da Venetia fabricatore della fabrica della detta chiesa* di Loreto, rispettò i torrioni posti agli angoli dell'antica cinta, all'esterno da ottagoni li ridusse circolari, ed innestandoli alla nuova fabbrica vi sopredificò coi danari del Basso. Precisamente nel torrione, dov' esiste la sagrestia pitturata dal Signorelli al punto della sopredificazione rimase un lungo doccio di pietra murato in pendenza affinchè raccogliesse e scaricasse la pioggia caduta sul tetto del torrione e forse di qualche fabbrica attigua. Notai pure che i mattoni usati nel rialzamento hanno misure differenti dai mattoni della costruzione più antica. Senza dubbio il card. Basso destinate a sagrestie le parti dei torrioni a livello col pavimento della basilica e fattevi costruire le volte, riservò gli spazi soprapposti al primitivo uso di tutelare il tempio con difese piombanti. — Forse alla sopredificazione dei torrioni, certamente ad importanti lavori della basilica, ebbe parte Giuliano da Maiano come accennò il Vas., II, 472, e meglio resulta dall'atto del 27. xi. 1487. Il procuratore del card. Basso e della fabbrica di Loreto pagò in Napoli all'architetto toscano un grosso acconto sui 2000 ducati d'oro, dei quali era creditore *racione fabrice noviter constructe et construende per eumdem magistrum Iulianum in dicta ecclesia s. Marie de Laurito.* Filangieri, *Documenti per la st., le arti,* ec. *Napolitane,* Napoli, 1883, III, 163.

Luca alla Sistina gli commettesse di pitturare quella della Cura, come affidò l'altra della Tesoreria a Melozzo, amico e cortigiano di Girolamo Riario signore di Forlì congiunto del Basso.

Il Vasari dice da Luca ultimati in Loreto gli affreschi di Pietro Della Francesca e di Domenico veneziano:[1] ma nella basilica mancano opere dei due maestri. Potrebbe avervi lavorato il Borghigiano defunto nel 1492 ed esserne perdute le pitture. Quanto a Domenico morto prima del 1460[2] non dipinse certamente nella fabbrica attuale principiata a murare dopo il 1464, giacchè nell'agosto di quest'anno il cardinale Pietro Barbo restituendosi a Roma per intervenire al conclave, donde uscì papa col nome di Paolo II, fece voto d'inalzare a Loreto grandioso tempio se guariva dalla peste attaccataglisi in Ancona quando vi morì Pio II recatosi a capitanare la spedizione contro i Turchi, e sodisfece poi al voto.[3]

Il Signorelli dipinse la cappella della Cura destinata a sagrestia, e però circondata da banchi ed armari sui quali almeno 16 volte è ripetuto lo stemma cardinalizio del Basso. Ornò le intersezioni degli spicchi della volta con fasce fregiate da meandri, foglie e frutti capricciosamente intrecciati sul fondo dorato. I meandri terminano al piccolo circolo dove campeggia lo stemma del Basso. Nella parte

[1] Vas., II, 495, 674 — Caval., V, 131.

[2] Il Milanesi, *St. dell'arte*, 298, disse m.° Domenico defunto il 15. v. 1451, ma viveva ancora nel 2. xii. 1454, poichè lo trovo eletto arbitro a valutare il prezzo d'una tavola del Bonfigli. *Bollettino della Società umbra di st. patria.* Perugia, 1900, VI, 308 — Caval., VIII, 200.

[3] Bapt. Mant., IV, 221 — Alcuni, compreso lo Schmarsow, *L'Art* (giorn.). Paris, 1881, II. 201, credono l'attuale basilica principiata da Niccolò delle Aste vescovo di Recanati dal 1440 al '69: altri ne dicono murati i fondamenti da Paolo II. Nel poema *Agelariorum* Bapt. Mant., I, 362, scrive che papa Paolo *superaddidit ista templa ingentia.* Lo conferma la bolla di Sisto IV dell'8. ii. 1472, colla frase: *Edificium b. Marie de Laureto nuper sumptuoso opere incepto. A. St. Ital.*, serie III, 1867, VI, 6. Battista *mantovano*, che nel 1488 insediò a Loreto per officiare la basilica i Carmelitani osservanti della provincia di Mantova, sembra vi tornasse nel 1491, e vi si trattenesse, scrisse in prosa *Ecclesiæ Lauretanæ historia,* ed era in grado di possedere sicure notizie. Tursellini, *Lauretanae historiae.* Romae, 1597, p. 71, 77 — Fanucchi, *Vita del b. Battista Spagnoli.* Lucca. 1887, p. 102. — La basilica progredita molto a tempo di Sisto IV, fu compiuta dal Basso defunto il 1. ix. 1507, quindi onorato dal congiunto Giulio II col magnifico monumento nel coro della Madonna del Popolo a Roma scolpito da Andrea Sansovino, che lavorò molto a Loreto, e che nei vecchi registri della s. Casa il Gianuizzi mi mostrò qualificato *figlio di Niccolò Savino dal Monte s. Savino, non della famiglia Contucci* come pretende il Vas., VII, 487. — Le volte della gran navata del tempio a Loreto furono incominciate nel 1489, e nel 19. ix. 1499 Giuliano da Sangallo accettò di costruire la gran cupola compita ad ore 15 del 23. v. 1500, data scritta dal medesimo Giuliano nel *Taccuino* custodito alla *Biblioteca civica di Siena, Cod.* 8. IV. S. f.° 51.

superiore degli spicchi effigiò fra raggi luminosi otto angioli in piedi, svelti, eleganti, vestiti d'abiti ben panneggiati, meno uno quasi nudo. Sette suonano strumenti musicali, l'ottavo prega. Sotto gli angioli, su fondo dorato, dentro circoli pure radiosi, seggono con vesti lumeggiate a oro quattro evangelisti indicati dai loro simboli, due dottori intenti a scrivere, il terzo a leggere, a temperare la penna il quarto effigiato sopra la porta d'ingresso. Due evangelisti, due dot-

tori e quattro angioli sono dallo Steinmann supposti opera di don Bartolommeo della Gatta, ma se vi pose il pennello l'abate di s. Clemente colorì i cartoni del maestro, come già notai parlando dei freschi della Sistina. Le figure della cupoletta della Cura appariscono concepite e disegnate dal medesimo artista, nè tanto armonizzerebbero fra loro se fossero state immaginate da due diversi maestri.

Poco prima di questa della Cura Melozzo di Forlì aveva deco-

rata la cupoletta della Tesoreria, come attesta il Serlio,[1] ed i critici inducono dall'esame degli affreschi. Il Forlivese con larghe e complicate cornici fregiò gli otto spicchi della volta, in ciascuno dei quali effigiò sospeso nell'aria un angiolo ad ali aperte, e fra le mani i simboli della passione di Gesù. Sotto agli angioli siedono altrettanti profeti che sostengono grandissimi cartelli o vi s'appoggiano, meno David re il quale suona il saltero. Nonostante la rara bellezza degli angioli e la maestà dei profeti di Melozzo, quando considero nell'insieme le decorazioni delle due cupolette preferisco l'opera del Signorelli più semplice negli ornati e con figure più animate.[2]

Le pareti della cappella della Cura sono tutte dipinte. Il cornicione poco rilevato allo stacco della cupoletta è negli angoli dell'ottagono sostenuto da finti pilastri. Vasi ricolmi di fogliami decorano in basso i pilastri: figurine, frutti, vasi abbelliscono i fregi delle cornici. Sopra ciascuno di sei lati dell'ottagono[3] il pittore effigiò grandi poco più del naturale due figure maestose e d'ottimo effetto, sebbene i colori siano scuriti. Nel primo reparto a destra della porta un apostolo anziano con lunga barba e la mano diritta sopra gli occhi guarda in lontananza osservato da apostolo più giovane. Nel secondo quadro è ritratta l'incredulità di s. Tommaso: il Salvatore ha la veste recisa sul costato dove fu colpito colla lancia,

[1] Serlio, lib. IV, f.° 70 — Melozzo Ambrosi nato nel 1438 morì l'8. xi. 1494. Ultimata la volta della Tesoreria colorì grandi archi in prospettiva sulle pareti dell'ottagono, ma dipinse una sola storia nel vano dei finti archi. Gli affreschi di Melozzo in locale tanto meno frequentato di quello della Cura, che già servì per sagrestia dei chierici, sono meglio conservati. Nelle *Cronache Forlivesi*, Bologna, 1874, p. 284, 361, 460, il cronista e pittore Cobelli dice Melozzo *peritissimo dipinctore, docto in prospectiva, solenne maistro in prospectiva e in ongni altra cosa de la dipentura fondato, peritissimo.* Encomia le *molte dipentorie magne e belle* per la libreria di Sisto IV, e parla del favore goduto dal maestro presso il prediletto nepote del papa Girolamo Riario, che, divenuto signore di Forlì, *lo volse per suo iscodiero e gentilomo.* — Secondo il Müntz, *Hist.* II, 695, la cappella della Tesoreria è dallo *Schmarsow* creduta dipinta nel 1478. Ma in quest'anno non era ancora avvenuta la sopredificazione dei torrioni, e Melozzo si trovava in Roma, dove dal 15. i. 1477 all'8. i. 1481 riscosse danari per lavori eseguiti. *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1875, II, 370.

[2] Il Berenson, *Ital. Painters*, 77, crede Melozzo e Luca scolari di Pietro Della Francesca. Ammira la maestosa solennità dei profeti di Melozzo e la gagliardia del genio di lui. Giudica più penetrativo e profondo lo spirito di Luca, il quale, se fu infiammato da fuoco meno ardente, sorpassò l'antico condiscepolo nella sottigliezza, per cui spiegò il genio in campo più vasto e riuscì nell'arte più acuto e misurato.

[3] I lati dell'ottagono misurano M.[1] 2,33 di larghezza. Le imbotti della finestra rimpetto alla porta d'ingresso erano dipinte, ma vi restano poche tracce delle decorazioni.

ed il discepolo pieno di maraviglia approssima l'indice alla ferita. Il gruppo ha qualche somiglianza con quello in bronzo del Verrocchio sulla nicchia centrale d'Orsanmichele dal lato di via Calzaiuoli a Firenze,[1] ma il s. Tommaso scolpito è meno espressivo di questo dipinto da Luca. Nel terzo reparto a destra l'evangelista Giovanni indica il volume aperto al compagno piuttosto anziano, che curvato guarda in attitudine di grande maraviglia. La finestra occupa lo spazio successivo rimpetto alla porta. Quindi un apostolo col libro chiuso ascolta un altro più vecchio il quale s'affatica a persuaderlo di qualche cosa, poichè con due dita della sinistra stringe l'indice della destra. Nel sesto spazio legge attentamente un vecchio apostolo dalla barba rasata, simile nei tratti del volto e nell'atteggiamento alla figura del vescovo Vagnucci nella tavola di s. Onofrio: l'altro medita, tiene colla sinistra il libro chiuso e colla destra un oggetto che ora mal si distingue, ma sembra una borsa. Nel settimo un apostolo giovane mostra il libro aperto al compagno provetto, il quale ha semichiuso un volume ed accenna coll'indice della sinistra. Gli apostoli scalzi, con tuniche che lasciano scoperti i colli dei piedi, con manto sulle spalle, ricordano le due figure virili presso il finestrone del coro in s. Francesco d'Arezzo, le quali, come già notai a p. 12, mi sembrano fattura di Luca.

Nell'ottavo spazio, basso più degli altri a motivo dell'altezza della porta, è rappresentata la conversione di s. Paolo con figure un terzo minori del vero. Saulo giovane, imberbe, con lunga e folta chioma, colla spada mezzo sguainata attraverso il corpo e la punta al cielo, appoggia sul terreno il gomito destro, e con la mano sinistra sopra la fronte smorza la vivissima luce diffusa dal Salvatore apparso in alto accennando col dito al futuro apostolo. Dei cinque soldati compagni al caduto uno gli si trova innanzi, guarda maravigliato l'apparizione, e collo scudo ripara gli occhi abbagliati dallo straordinario splendore. Il secondo vicino all'omero destro di Saulo volge il tergo allo spettatore, tiene la mano destra sul fianco, la sinistra sopra gli occhi, e arditamente fissa il Redentore. Gli altri soldati fuggono impauriti. La scena si svolge nella campagna deserta:[2] le vesti delle figure

[1] Il gruppo del Verrocchio fu collocato al posto il 21. VI. 1483. LANDUCCI, *Diario*. Firenze, 1883, p. 45 — GAYE, I, 370 — VAS., III, 362.

[2] La maggior parte dei pittori rappresentò la conversione di Saulo effigiando il persecutore dei cristiani sul punto di precipitare, o precipitato da cavallo: ma gli *Atti degli Apostoli*, IX, 3, 4, tacciono sul cavallo, e dicono soltanto *circumfulsit eum lux de cœlo, et cadens in terram* ec. Ho notizia di *Niccolò* GALLI erudito prete cortonese, che dimostrò nel 1761 come era abusiva invenzione dei pittori il far cadere Saulo da cavallo. *C. C.* 501, f.° 58. Il nostro Luca non introdusse il cavallo nella scena.

sono quelle usate nel secolo XV: giustacuore di due colori, brache attillate, verdognole a destra, rosse a sinistra. Solamente Saulo le ha tutte rosse. Quanto sono vivaci ed energici i movimenti dei soldati!

Alle figure di Loreto Luca dette grande espressione, tipi e movimenti diversi dai tradizionali, qualcuno artificioso, panneggiò con larghezza, effigiò soldati pieni di vita. Giudica il Cavalcaselle che nella naturalezza e nell'espressione queste figure s'approssimano agli ammirabili studii dal vero di Leonardo da Vinci.[1] Il fumo dei caldani, delle castagne arrostite dagl'inservienti, degl'incensieri accesi nella sagrestia per lunghissima serie d'anni, l'azione del tempo sui colori, le falde d'intonaco cadute, le ripuliture, deteriorarono l'opera fra le migliori del maestro, e a parer mio eseguita circa il 1490.

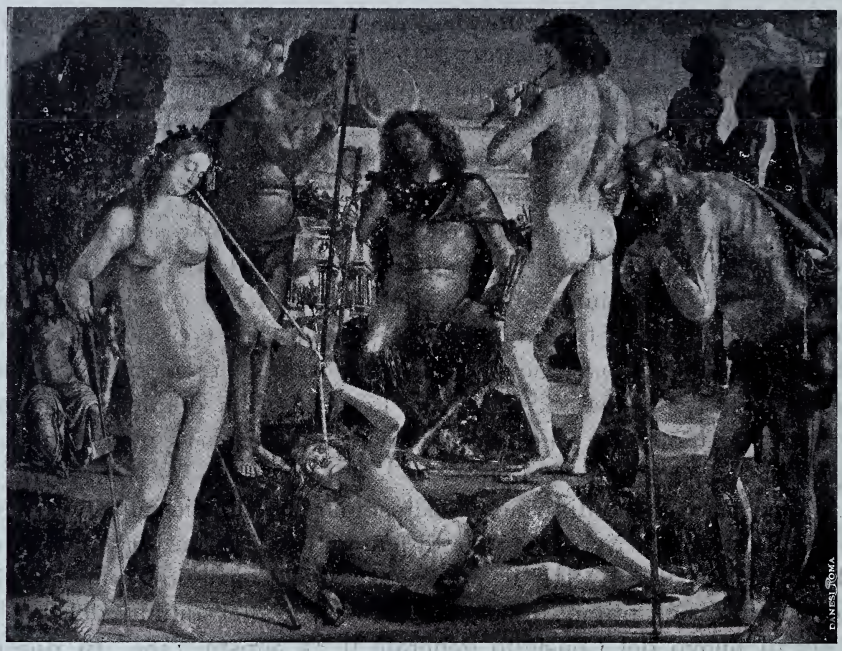
Luca ritornò in Loreto per adornare la volta della grande navata della basilica principiata a murare nel 1489. Sul centro dei diversi spicchi delle volte a crociera dipinse a chiaroscuro figure di profeti e di dottori in 28 medaglioni, adesso ridotti a 23. I chiaroscuri restaurati o piuttosto rifatti dal Pomarancio,[2] e nel 1868 ridipinti da Innocenzo Recanalini, non possono più considerarsi opera del Signorelli. Probabilmente egli vi lavorò nel 1496, anno in cui non so che cosa facesse. Lasciò in Loreto ottima opinione d'onestà e valentia, tanto che lo vedremo invitato a tornarvi nel 1515 per giudicare il prezzo d'un dipinto.

Fino al 1491 continuano a scarseggiare le notizie sulle opere e sui fatti di Luca. Nel 1485 il 22 di febbraio sortì dalle borse membro del Consiglio dei XVIII, il 22 d'agosto del Consiglio generale. Risedè Priore nel primo bimestre del 1487 e nel quinto del 1488. Uscì di nuovo del Consiglio generale il 25 agosto 1489. In questi anni certamente lavorò, ma nessuno sa per chi, nè che cosa dipingesse. Avvenimento straordinario riuscì per Cortona la dimora di tre giorni fattavi da Lorenzo dei Medici ai primi di marzo del 1488.[3] Forse Luca profittò dell'occasione per introdursi maggiormente nelle grazie del potente capo del dominio fiorentino offrendogli insieme o separatamente due opere, una di soggetto profano, l'altra di soggetto religioso.

La prima su tela con figure quasi al naturale, alta M.[i] 1,94 × 2,57, denominata *Scuola di Pane*, è così indicata dal Borghini: Luca *dipinse a Lorenzo dei Medici in tela alcuni dei ignudi.*[4] Appunto le nu-

[1] Caval., VIII, 446.
[2] Vogel, I, 238, 242.
[3] M., *Cort.* 354.
[4] Borgh., 366.

dità delle figure decisero lo scrupoloso cardinal Cosimo Corsi a vendere il prezioso dipinto da lui posseduto, ch' emigrò da Firenze e adesso abbellisce la galleria di Berlino. Sul centro siede nudo il semiddio dal volto piacente, dalla folta capigliatura increspata, colla mezzaluna nel capo, col bel corpo umano e le gambe di caprone, sulle spalle un mantelletto di stoffa cosparsa di stelle, nella mano diritta il vincastro, nell' altra la zampogna appoggiata alla coscia. Sulla sinistra di Pane un formoso giovane nudo ed in piedi rivolto



verso il semiddio suona il piffero e preme al fianco il dorso della mano destra. Dietro al sonatore un vecchio con sacco sulle spalle, coi lombi coperti da pelli, col torso curvato per udir meglio, appoggia ambe le mani a rozzo bastone. Dall' altro lato un terzo pastore di mezza età avvolti i fianchi in un panno, con sacco dietro alle spalle, e lunga asta nella sinistra, gesticola e parla a Pane. Dinanzi al semiddio un quarto pastore simpatico e giovane, con tralcio di pampani ai fianchi, disteso per terra, solleva alquanto il torso facendo forza sull'avambraccio diritto. Tiene in bocca una canna e col braccio sinistro alzato n' approssima l' altra estremità a quella della canna presentatagli da ninfa nuda in piedi, vicina a lui. Forse la bella donna dalla chioma inghirlandata rappresenta Siringa amata da Pane: essa riposa la destra sopra una gruccia, a metà della quale un cartellino porta scritto; LUCA CO | RTONEN. A qualche distanza

dietro la ninfa dorme altra donna assisa e seminuda, una terza poi del tutto nuda s'allontana. Gruppi d'alberi, una fabbrica con colonne, una rupe con foro a guisa di piccolo arco, un lago a perdita d'occhio, formano il fondo della tela.

L'opera è solenne testimonianza della bravura del pittore nel nudo e nel disporre le figure. Forse effigiandole di faccia, di profilo, di tre quarti, di tergo, in piedi, sedute, distese per terra, volle egli mostrarsi padrone di ritrarle ignude in qualsiasi posizione. Al Cavalcaselle la tela sembrò *un capolavoro per bellezza di forme, per varietà di tipi e d'espressioni*: all'Eastlake eccellente per la potenza dell'azione, e per la conoscenza dell'anatomia messa a profitto nel rappresentare liberamente il nudo: al Müntz la composizione sembra grandiosa, ma incoerente, e le figure senza legami fra loro,[1] giudizio al quale non posso associarmi. Il dipinto stupendo e bene inteso fu colorito intorno al 1488, per quanto io congetturo, sebbene il Vasari sogni che Luca recatosi da Siena in Firenze a studiarvi le opere dei maestri più celebri l'eseguisse in questa città, ed allora lo donasse a Lorenzo dei Medici.

L'altro dipinto offerto al Magnifico, e rimasto lunghi anni nella villa Medicea di Castello, è il quadro alto M.[i] 1,64 × 1,14, esposto adesso agli Offizi col n.° 74. Dentro circolo iscritto nella parte inferiore della tavola rettangolare, siede in mezzo a un prato fiorito ed in posizione alquanto artificiosa la Vergine che sorregge e guarda affettuosamente il Bambino in piedi appoggiato all'anca materna. L'Infante sollevata la gambina destra stringe con la mano sinistra il polso della Mamma. A perdita d'occhio s'estende nel fondo la campagna con due belle fabbriche e l'arco naturale di macigno tante volte ripetuto dal nostro pittore. Attraverso ad esso si scorge in distanza un tempio circolare con arcate sorrette da mezze colonne. Presso l'arco naturale pascola un cavallo e stanno riuniti tre pastori quasi nudi. Il primo in piedi appoggiato a lungo bastone volge le spalle allo spettatore, ed ascolta sonare il piffero dal compagno seduto per terra. Il terzo pastore assiso su d'una pietra suona pure il piffero volgendosi con spigliata e naturalissima mossa ad un amico piuttosto lontano, che sedendo presta attento orecchio a quelle armonie.[2] La parte inferiore della tavola è dipinta a colori; a terret-

[1] Caval., VIII, 431 — Eastlake, *Handbook*, 185 — Müntz, *Hist.* II, 138, 700.

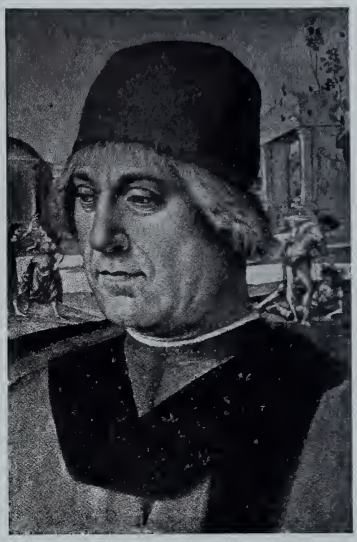
[2] Nella sacra Famiglia del Bonarruoti detta del Doni, esposta agli Offizi n.° 1139, a tergo della Vergine, di s. Giuseppe e del Putto, cinque figure nude, e più vicina una mezza figura ugualmente nuda, sono ispirate ai pastori della tavola del Signorelli.

ta quella superiore, dove sotto a grazioso fregio decorato con teste alate ed angioletti sono effigiati il busto del Battista dentro a conchiglia posta fra due medaglioni, in ciascuno dei quali un profeta seduto è intento a scrivere. Due teste alate decorano gli interstizi fra le cornici dei tre circoli dipinti nella tavola rettangolare.

Questa pittura è quanto un documento scritto novella prova sulla confusione delle idee dominanti nel secolo XV. Allora rispettavano le forme esteriori del culto, rimanevano indifferenti allo spirito della religione: apprezzavano le stupende creazioni della natura, cercavano le soddisfazioni dei sensi. Nell'effigiare la Vergine col divin Figlio il pittore deferente da un lato al culto cristiano, dall'altro l'offese ponendo le due venerate immagini in contrasto colla rappresentazione naturalistica dei quattro pastori egregiamente modellati, i quali si danno bel tempo. Il materialismo irrompeva da ogni parte, e prevaleva sulle sincere manifestazioni religiose. Nella tavola degli Offizi Luca ossequente al classicismo abbellisce l'opera con fabbriche dalle pure linee architettoniche, s'inalza al bello ideale ed alla perfezione della forma creando stupende figure sacre e profane: ma nemmeno sospetta come accessorio sconveniente al dipinto, che per soggetto principale ha due immagini divine, sono i pastori nudi per quanto si sollazzino colla musica. Indovinava peraltro che accettando il dono Lorenzo dei Medici non avrebbe biasimata la mescolanza del sacro col mondano, anzi trovatala conforme ai propri gusti per essere raffinato gaudente e corrotto nell'intimo dell'animo.

Credo che quasi contemporaneamente alla Scuola di Pane ed alla Madonna donate al Medici fosse dal Signorelli in tavola alta M.i 0,50 × 0,32, ritrattato un uomo sulla sessantina, distinto per

dottrina o per danari, dai capelli grigi, lisci, con berretto in capo e lucco addosso. Il quadro venduto dai marchesi Torrigiani di Firenze adorna adesso la galleria di Berlino. È rivolto a sinistra il mezzo busto di proporzioni minori alle naturali. Qualcuno volle scorgervi l'effigie di Luca, ma i lineamenti del volto sono diversi, i capelli lisci non ricadono a zazzera come nei ritratti autentici, ed il vestiario è proprio dei maggiorenti del tempo. Hans Mackowsky vi ravvisa un giurista,[1] e credo con ragione. Dietro al mezzo busto vedonsi a destra i ruderi d'antica fabbrica con pilastri e cornici: a sinistra un edifizio coperto da cupola. Dinanzi ai fabbricati due gruppetti, probabilmente allegorici, raffigurano a destra quasi nudo ed appoggiato a lungo bastone un uomo che sembra minacciare un disgraziato pure nudo abbattuto per terra col braccio destro sopra il capo, come volesse difenderlo da colpi temuti. Di rimpetto due donne in atto d'altercare. I due uomini ricordano i pastori dipinti nella Madonna donata al Medici, e però ho menzionato ora il bel ritratto dell'incognito supponendolo dipinto quasi contemporaneamente.



Parlerò pure d'un altra fra le pochissime opere del Signorelli rappresentanti soggetti profani, sebbene ravvisi impossibile determinare in qual momento fu colorita. La tavola a chiaroscuro alta M.[i] 0,58 × 1,06, entrò l'anno 1894 agli Offizi,[2] e col n.° 3418 trovasi esposta sotto la Madonna offerta al Medici. Simboleggia l'Abbondanza assisa, volta a destra, con la spalla sinistra e le cosce coperte: essa stringe al petto un paffuto bambino nudo, ha nella mano destra sottile e lunga cornucopia, e le sta genuflesso dinanzi un giovane nudo con pampani sui fianchi, il quale allunga il braccio per porle una corona sulla testa. È guardata da un altro bambino nudo in piedi colle braccia distese verso il giovane, come glielo raccomandasse. In fondo al dipinto una donna nuda ed assisa rivolta a sinistra osserva una cesta colma di frutti che tiene fra le mani.

Nella primavera del 1488 Luca ritornò a Città di Castello e per la Fraternita di s. Maria dipinse un gonfalone adesso perduto.

[1] *Arte*, 1900, III, 126.
[2] *A. St. Arte*, 1894, VII, 310.

L'opera piacque talmente che i membri del magistrato comunale nel 6 luglio *advertentes egregias virtutes magistri Luce pictoris de Cortona in presentiarum pingentis vexillum Fraternitatis gloriose virginis Marie de dicta Civitate Castelli, avidi fieri civis dicte civitatis una cum filiis et descendentibus suis in perpetuum; et reipublice nostre Civitatis intersit talem civem habere pictorem egregium*, soddisfecero alla brama del Signorelli *ob suas in huiusmodi pictura virtutes egregias*, ed insieme ai figli e discendenti lo nominarono cittadino di Castello col godimento dei privilegi sanciti ai nativi della città.[1]

Ricevuto così lusinghiero attestato di stima Luca si restituì in patria, donde forse si sarà di nuovo allontanato, ma vi si trovava il 23 d'aprile 1489, perchè in questo giorno, nella chiesa del Calcinaio fu testimone alla pace conclusa per atto notarile fra due Cortonesi venuti alle mani, ed uno rimasto ferito nella rissa.[2]

[1] *Arch. com. di Castello. Liber reformationum* 1481-1490, f.° 206 — MAN., Istr. II, 67 — MUZI, *Mem. civ.*, II, 76 — MAGH., 216.

[2] *A. S. F. Rog.* A. 744.

CAPITOLO IV

Circoncisione, Annunziazione, ed altre opere a Volterra. Presepio e Adorazione dei Magi a Castello. Gonfalone in Urbino, tavola incerta, e sei tavolette di Giusto di Gand attribuite al Signorelli. Luca non ebbe Raffaello, ma il Genga per scolaro. Un Battesimo a Castello in s. Giovanni decollato non è di Luca. Freschi a Montoliveto nel Senese. Sei stupende figure per s. Agostino a Siena. Tavola del Museo Poldi-Pezzoli a Milano. A Castello s. Sebastiano.

Luca acquistati e bonificati con rilevante spesa alcuni terreni sulle colline cortonesi denominate Selvapiana, ricevè nel 1490 dal patrio Comune, che se ne dichiarava proprietario, l' intimazione di riconsegnarli. Per evitar litigi diresse ai Priori una petizione letta nel Consiglio maggiore il 26 d' ottobre. Dalle frasi del cancelliere municipale non resulta se la domanda fu presentata dal medesimo Luca, il quale due mesi dopo essendo uscito dei Priori non risedè nel primo bimestre del '91 per essere lontano da Cortona. Infatti il 27 di decembre Antonio Signorelli fece la dichiarazione prescritta dallo Statuto del Comune che il padre, dimorando allora in località distante da Cortona più di 40 miglia, doveva essere dispensato dal risedere fra i Priori. Luca in quei giorni soggiornava a Volterra, e vi creava opere stupende.

È stato affermato che l' Ormanni, erudito volterrano del secolo XVII, ricordò due quadri esistenti nella sua patria, ambedue rappresentanti la Circoncisione del Salvatore, uno nella chiesa di s. Francesco, l'altro nella Fraternita del Gesù. Invece sul fascicoletto intitolato *Opere di pitture e sculture che sono a Volterra* ho veduto menzionata dall' Ormanni unicamente la Circoncisione *a s. Francesco* nella *Cappella del ss.mo Nome di Gesù.*[1] Il Vasari giudicò quest'opera *bella a maraviglia*, ma sbagliò nel dirla dipinta a fresco, mentre è su tavola. L' errore del Biografo resulta fino all'evidenza dall' affermazione di lui ch' era colorito *a fresco* il Bambino ridipinto dal Sodoma, mentre è certo che il maestro Vercellese rinnovò la figura dell' Infante esistente *sulla tavola* guasta dall'umidità. La splendida

[1] *Biblioteca civica di Volterra.* Cod. LII. 6. 13. Inventario n.° 5839, f.° 3.

opera emigrata da Volterra passò nel 1822 con la raccolta Hamilton nella Galleria Nazionale di Londra, e vi porta il n.° 1128.

La Vergine assisa ha in grembo l'Infante sul cui ginocchio sinistro il rabbino mezzo calvo e genuflesso posa la destra armata dello strumento usato per circoncidere. Col capo cinto dal nimbo, con lunga barba, con le braccia e gli occhi sollevati al cielo, il vecchio Simeone

giubilante intuona il *Nunc dimittis* dietro la Vergine, alla cui destra s. Giuseppe curvo sul bastone osserva la cerimonia. Appoggia le

mani sulle spalle di Maria, ed ammira il Bambino bella donna posta fra i patriarchi Simeone e Giuseppe. A tergo del padre putativo appariscono le teste di graziosa femmina e d'uomo barbuto coperto da turbante. Alla diritta dello spettatore conta sulle dita una donna pensierosa, ed assiste scalza alla funzione un'altra donna ritratta di profilo. Le dieci figure di grandezza naturale, quanto mai espressive, sono stupendamente aggruppate sopra il pavimento a quadroni scuri circondati da strisce chiare, innanzi a grande nicchia semicircolare ornata da ricchi corniciamenti. Decorano la parete, dov' è incavata la nicchia, due circoli tangenti all' arco, l' uno e l' altro coll' effige d'un profeta. Il Frizzoni nega fede all'asserzione del Vasari *sinistramente* prevenuto contro il Sodoma, che il pittore vercellese ricolorisse poco bene il Bambino effigiato da Luca, *pesantemente* nel 1732 *ridipinto* da Ippolito Cigna, il quale lasciò memoria del restauro a tergo della tavola.[1] Ma la ricoloritura del Cigna non esclude quella anteriore del Sodoma con tanta sicurezza affermata del Vasari. Il Cavalcaselle, fondandosi sulla somiglianza del colorito e sull' aggruppamento mirabile delle figure, congettura la Circoncisione dipinta subito dopo la tavola perugina di s. Onofrio, e così verso il 1484.[2] Le gravi difficoltà esistenti in quei tempi per trasportare pesante tavola a distanza molto maggiore di 100 chilometri, quanti ne corrono fra Cortona e Volterra, e la dimora del pittore nella seconda città, dove soggiornò soltanto nel 1491, mi fanno dissentire dal valente critico e credere la Circoncisione dipinta nei mesi nei quali Luca si tratteneva a Volterra.

Non meno maravigliosa è la Nunziata per l'altare maggiore del Duomo volterrano. A destra un porticato con quattro arcate semicircolari sorrette da pilastri ornati di graziosi fregi occupa più della metà del quadro alto M.[i] 2,58 × 1,90. Sulla base del primo pilastro sta scritto: LUCAS | CORTONEN | PINXIT | MXDI. Una porta socchiusa, riccamente adornata, col re David effigiato sopra l' architrave serve ad accedere dal tempio nel porticato, che ha di fianco una piazza abbellita con edifizio assai basso decorato architettonicamente dietro al quale si scorge come sfumato un paesaggio. Alla Vergine che esce dalla graziosa loggia viene incontro dalla piazza l'alato ed imponente messaggero col giglio nella destra e la sinistra levata in alto. Il bel volto della Vergine modestamente inclinato e le mani aperte, dalle quali per la commozione è caduto un libro, esprimono egregiamente la pudica ritrosia femminile turbata per l' inatteso annunzio. In alto, a sinistra, da ovale splendente di luce, circoscritto

[1] FRIZ., *Arte*, 246.
[2] CAVAL., VIII, 455.

da folta corona d'angioletti e da grande angiolo in piedi, il Padre Eterno benedice, e la celeste colomba, essa pure irradiante luce, ha spiccato il volo verso la Vergine ch' è vestita di rosso con manto

turchino. L'arcangiolo ha l'abito giallo scuro e la sopravveste rossa. Graziose ed espressive sono le figure, benintesa la prospettiva. La tavola, fra le migliori di Luca, ebbe fortuna contraria: *fu sbalzata da un fulmine 5 braccia* (M.[i] 2,90) *lontana* dall'altare *e tutta scompaginata, poi pulita e risarcita* nel 1731 da Ippolito Cigna, e di nuovo

nel 1851 restaurata dal fiorentino Caragalli.[1] Adesso con altri eccellenti quadri pende da una parete della cappella attigua al Duomo, e ferma l'attenzione di chiunque l'osserva pel fare largo e sprezzante delle minuzie, qualità tipica nelle opere del Signorelli.

Se il Gruyer avesse veduto il delicato volto dell' Annunziata volterrana dai tratti spiccatamente muliebri ed angelici, non avrebbe lamentata nelle Madonne del Signorelli la troppa scienza anatomica e la scarsa avvenenza.[2] Secondo il Gruyer, Luca uomo austero, malinconico, alquanto ascetico, trasfuse i propri sentimenti nelle Madonne. Curò poco la florida giovinezza, la celestiale ingenuità, la passiva umiltà, dette alle Vergini volto maestoso, gravemente nobile, l' aspetto delle donne inaccessibili alle passioni terrene e dotate della grandezza morale che solleva la natura umana alle sfere celesti.[3] In verità le Madonne di Luca sempre maestose, nobili, dignitose, sono spesso, benchè lo neghi il Gruyer, floride, graziose, modeste, con la fosforescenza della gioventù e la perfezione dei lineamenti posseduti dalle rarissime femmine virtuose, intelligenti, pronte a renunziare con eroico coraggio a qualunque soddisfazione terrena pur di compire il proprio dovere. Queste angeliche qualità, degne della Madre del Redentore, spiccano in supremo grado nel volto e nell' atteggiamento verecondo dell'Annunziata volterrana.

Più volte ho veduto accennare con scarso fondamento all' ispirazione che da questa o da quell' opera trasse il nostro pittore, ma nessuno notò come l'Annunziazione di Volterra ha diversi punti di contatto con la tavola a tempera di Giovanni Santi, n.° 188 della Pinacoteca di Brera. Il padre di Raffaello divise in due il quadro, da un lato dipinse una loggia, dall' altro un piazzale cinto da muraglia, e dietro paesaggio. Sotto la loggia sta la Vergine alzatasi da sedere, nel piazzale l' arcangiolo genuflesso: sopra di lui l' Eterno Padre mezza figura incorniciata da cerchio luminoso, ed un angioletto con la croce fra le braccia vola verso la Vergine. L'opera di Giovanni Sanzio certamente piaciuta al Signorelli nell'accompagnare ad Urbino Pietro Della Francesca, o in altra occasione, fu abbellita, nobilitata, e di gran lunga superata dal nostro Luca nella tavola di Volterra.

[1] *C. N. F. Palatino.* E. B. 9. 5: vol. III, f.° 1725 — Leoncini, *Illustrazione della cattedrale di Volterra.* Siena, 1869, p. 54.

[2] L'avvenenza è piuttosto rara nelle Madonne del secolo xv. Nell'estate del 1901 riesaminando le pitture esposte nell'Accademia di Venezia, io notava il viso rotondo, grassoccio, privo di qualsiasi idealità delle Madonne di Giovanni Bellini (1428? † 1516), di Cosimo Tura (1430 † 1495), e di Cima da Conegliano (1460 † 1518). S' osservino le Madonne del Bellini esposte coi n.i 591, 596, 610, 613. Questi pittori presero a modello ottime e formose madri di famiglia, prive dell' avvenente idealità della Nunziata volterrana.

[3] Gruyer, I, 274, 278.

Per l'oratorio di s. Antonio alla Ripa di s. Agostino il frate Pietro Belladonna commise al Cortonese la tavola alta M.[i] 3,02 × 2,33, adesso sconciata da profonda fenditura dal basso in alto, e da altra minore nel senso inverso. Qualche anno addietro, nel trasportarla al palazzo municipale, l'ancona soffrì maggiormente essendosene in diversi punti sfaldato il colore. La divina Madre assisa sorregge il Bambino quasi diritto, ma con la gambina destra in posizione forzata. Lo scanno della Vergine è soprapposto ad elevata base marmorea, ricca di cornici, ornata sul davanti con combattenti nudi imitati dagli alti o bassi rilievi che fregiano alcuni bellissimi sarcofagi scolpiti da maestri etruschi, greci e romani. È facile che Luca s'ispirasse all'altorilievo con la battaglia fra Centauri e Lapiti ammirata sul pilo esistente nel Duomo di Cortona, in quel pilo che, udito encomiare a Firenze da Donatello, il Brunelleschi s'invaghì di vedere, a quanto dicono, e *così come egli era in mantello, ed in cappuccio, ed in zoccoli*, si portò a Cortona, lo disegnò, eppoi ripresa la strada tornò a piedi in Firenze.[1] Dritti sulla base, di fianco alla Vergine sono effigiati il Battista, qui pure sbarbato e dall'aspetto giovanissimo, s. Francesco ed un angiolo, dal lato sinistro s. Giuseppe, s. Antonio da Padova ed un altro angiolo. Seduti innanzi alla base col finto rilievo e coperti con ampli paludamenti s. Girolamo scrive, e collaziona due volumi un vescovo, certamente s. Bonaventura, perchè una pagina del libro tenuto a confronto è ornata con l'albero dal nome del dottore francescano detto di s. Bonaventura.[2] Sulla targa innanzi al trono della Vergine sta scritto fra altre cose: LUCAS CORTONEN. PINXIT. MCCCCLXXXXI. Le figure del quadro commesso dal Belladonna sono vere ed energiche, ma deteriorate per colpa del tempo e degli uomini.

[1] VAS., II. 340.

[2] Gli artisti rappresentarono ripetutamente l'albero della figliolanza francescana detto di s. Francesco, e talvolta di s. Bonaventura. Nel capitolo del convento dei Minori a Pistoia Puccio Capanna dipinse l'albero al cui fusto s'appoggia il patriarca, mentre scrive s. Bonaventura assiso. L'albero di Lucignano, del quale il nostro Luca dipinse l'armario dov'era custodito, è detto di s. Francesco. In s. Maria Maggiore a Bergamo sotto il grand'albero fatto dipingere l'anno 1342 sulla parete della crociata di destra da m. Guido Soardi con numerose figure sui rami, trovasi una lunga iscrizione nella quale leggesi: VENERABILIS VIR DOMINUS FRATER BONAVENTURA .... INTER ALIA MIRABILIA SUA OPERA COMPOSUIT LIBRUM DE BONO JESU, IN QUO PULCRE ET DEVOTE DECLARAVIT PRO EDIFICATIONE OMNIUM FIDELIUM HANC IMAGINARIAM SANCTAM ET DECORAM ARBOREM VITE IN SACRA SCRIPTURA VETERIS TESTAMENTI PREFIGURATAM .... L'iscrizione spiega il motivo per cui in questo ed in altri quadri il Signorelli effigiò S. Bonaventura con un libro sul quale è dipinto l'*albero della vita*.

Il Vasari, tacendone il soggetto, menziona certa tavola di Luca per la chiesa volterrana di s. Agostino,[1] probabile scambio col quadro dal frate Belladonna ordinato per la chiesetta di s. Antonio prossima al tempio dedicato al dottore d' Ippona. Aggiunge che alla tavola faceva corredo un gradino colle storie della passione di Gesù *tenuto bello straordinariamente*: ma del gradino nessuno sa cosa avvenisse.

La sagrestia del Duomo volterrano possiede un piccolo trittico decorato da Luca e sconosciuto agli scrittori d' arte. Al di sopra di due reliquie incastrate nel fondo, un ampio padiglione, legato in alto con cordoni sostenuti da due vezzosi angioletti, avvolge le immagini della Vergine e del Bambino dipinte entro conchiglia alta M.i 0,05. All'interno ed all'esterno sugli sportellini del trittico quattro figure, ciascuna alta M.i 0,25 × 0,115. All'interno nello sportello sinistro, Gabriele col ramo d' olivo in una mano e con l' altra indicando il cielo, annunzia la Vergine assisa nello sportello di contro colle braccia incrociate sul petto. A Lei è caduto di mano un libro aperto, un altro chiuso ed un bicchiere con viola fiorita stanno presso i suoi piedi. In alto ad ali aperte la mistica Colomba. All' esterno sono effigiati i ss. Pietro e Paolo, figure abbastanza belle. Minori decorazioni fregiano l' intero trittico.

A tempo dell' Ormanni, fuori della porta a Selci, nel convento degli Olivetani detto di s. Andrea, adesso residenza del Seminario diocesano di Volterra, esisteva nella foresteria un Crocifisso con quattro santi dipinti a tempera dal nostro Luca.[2] Ma ora di quest' opera è perduta ogni traccia.

Mentre il Signorelli lavorava a Volterra fu tenuta in Firenze il 5 gennaio del 1491 la grande riunione degli artisti convocati allo scopo di scegliere il miglior modello di decorazione per la facciata del Duomo fiorentino. Anche il nostro pittore venne sollecitato ad assistervi, ma nell' elenco degl' invitati all' adunanza di contro al nome di Luca trovasi notato: *Absens.*[3] L'invito d'intervenire a convegno così importante è nuova attestazione della stima goduta dal maestro.

[1] Il Milanesi, Vas., III, 685, nota 4, sospetta che il quadro per s. Agostino di Volterra rappresentasse l'Adorazione dei Magi, e sia quello esposto nella galleria del Louvre. Ma quest'Adorazione la vedremo fra poco dipinta per Città di Castello.

[2] *Bibl. di Volterra*, cod. LII, 6. 13, f.° 5 — Nel *C. N. F. Palatino.* E. B. 9. 5: vol. III, f.° 1725, il Gabburri, per quanto gli aveva scritto il pittore volterrano Ippolito Cigna, dice l' opera *dipinta sul muro*, per cui sarebbe stata un affresco.

[3] Vas., IV, 308.

Ultimate le opere di Volterra, Luca molto probabilmente tornò a Città di Castello, dove per la chiesa di s. Agostino dipinse un Presepio riuscito simile a miniatura, ed una spettacolosa Adorazione dei Magi collocata nel coro dietro l'altar maggiore. È incerto il preciso tempo nel quale furono coloriti i due quadri, ma la riscossione avvenuta nel 1493 di L. 202. 3. —, per la tavola coi re Magi ed i ducati 6 d'oro a conto di prezzo pagati in mano d'un figlio del pittore il 1 di Febbraio 1494, mi fanno credere il dipinto colorito in quel torno.[1] Ad altra rata di prezzo aveva provvisto certo Francesco di Giannantonio cedendo al pittore nella parrocchia di s. Pietro a Petriolo una vigna coltivata a metà col lavoratore. Il 19 d'agosto 1494 Luca vendè la vigna per fiorini 60 da L. 5. 3. 4, ritirando subito fiorini veneziani 25, ed accettando di ricevere il saldo dopo un trimestre.[2] Il terremoto del 1789, fatale alle fabbriche di Castello, costrinse i frati Agostiniani a restaurare la loro chiesa, ed essi trovarono i danari cedendo a Pio VI il Presepio[3] e l'Adorazione dei Magi. Le due tavole, non trasportate alla galleria del Vaticano, divennero proprietà degli eredi del papa, i quali s'ignora che cosa facessero del Presepio, e venderono l'Adorazione al marchese Campana di Roma. Col Museo Campana, comprato dall'imperatore Napoleone III, l'Adorazione emigrata in Francia adorna ora la Galleria parigina del Louvre e vi porta il n.° 1526. Giacomo Mancini suppose i due quadri dipinti intorno al 1494,[4] ma il pagamento effettuato nell'anno precedente indica l'Adorazione molto progredita, seppure non ultimata nel 1493.

Questa tavola alta M.[i] 3.26 × 2.43, forse la più ampia fra quelle di Luca, dall'autore dei Cataloghi del Museo Campana fu supposta eseguita per ordine del Comune di Città di Castello, altrimenti nei registri delle spese municipali il maestro non sarebbe figurato creditore di danari per averla dipinta.[5] Veramente nel *Liber Reformationum ab anno* 1490 *ad annum* 1497, ossia nei processi verbali delle deliberazioni municipali, non rinvenni tracce dell'ordinazione del quadro, ma la congettura sembra giusta.

[1] A Castello ricercai nell'Archivio municipale il *Libro Creditori* del 1493 citato varie volte dal Muzi, ma riuscì impossibile rinvenirlo, perchè le carte dell'Archivio modernamente legate in filze sono prive di qualsiasi numero d'ordine e di collocazione, e così il gentile Archivista non potè trovare il volume da me desiderato.

[2] Manc., *Istr.* I, 60 — *Giornale arcadico*, 1826, XXX, 219 — Muzi, *Mem. civ.* II, 89 — Il Magh., 345, produce l'atto di vendita del 19. viii. 1494.

[3] Magh., 202, 342.

[4] Manc., *Istr.* II, 68 — Lo Steinmann, 515, crede l'Adorazione dei Magi dipinta nel 1482.

[5] *Cataloghi del Museo Campana.* S. l. a. st., classe VIII, p. 7, 30.

La scena sovrabbondante di figure, colorita colla maggiore diligenza, produce effetto veramente grandioso. L'avvenente Vergine, dall'aspetto pensoso e tristo pel presagio dei dolori futuri, siede quasi al centro d'un semicerchio e tiene sul ginocchio destro il Bambino nudo, che fanciullescamente prende in mano i monili contenuti nella

coppa offertagli dal re genuflesso. Dietro alla Madonna, appoggiato sul bastone, s. Giuseppe parla col re, che già offrì il dono. Di contro, a sinistra, il terzo re, bellissimo giovane dalla lunga chioma, posa la destra sul fianco e coll'altra mano fa mostra del vaso da donare. Dietro ad esso appariscono due teste femminili ed una virile che

guardano il Bambino. Soldati a piedi e giovani montati sopra robusti cavalli formano il corteggio dei Magi. Alcuni cavalieri riccamente vestiti sono già schierati dietro alla sacra Famiglia ed ai re, altri s'avanzano da lontana collina frammisti a pedoni ed ammirati da curiosi. A destra dello spettatore s' inalza un edifizio bene architettato con portico a tre archi semicircolari sorretti da pilastri. Graziose case presso la sponda d'un fiume sorgono nelle insenature del paesaggio variato e piacevole, con le consuete rupi che qui rassomigliano a muraglia, nè manca l' arco naturale tanto spesso ripetuto da Luca. Il maestro s' abbandonò alla predominante inclinazione sua per le scene animate. Dal Müntz è riconosciuto il merito dell' opera, lodata l' arditezza e disinvoltura dei cavalieri, biasimato l'aggruppamento ed il poco distacco delle figure dal fondo, lamentata la tinta bronzina dei colori.[1] Nelle tinte rossastre ed uniformi il Cavalcaselle ravvisa il segno quasi sicuro che furono alterate nel ripassarle.

Mentre lavorava a Castello[2] l'urbinate Filippo Gueroli richiese Luca di pitturare per la fraternita di s. Spirito, eretta nella chiesa di s. Lucia d' Urbino, un gonfalone alto M.[i] 1,44 × 0,885. Nel giugno del 1494 il Gueroli informò i soci della Fratellanza che fra tre mesi il maestro pel prezzo di fiorini 20 da bolognini 40 dipingerebbe a proprie spese, meno la tela, uno stendardo (unam ansegniam juxta vulgare Urbini) *bello ed eseguito magistralmente* dai due lati, e che il

[1] Müntz, *Hist.* II, 700 — L'Adorazione è riprodotta dal Magh., Atlante, tav. XLIII.

[2] Il Caval., VIII, 530, dice per fiorini 122 d'oro venduti da Luca nel 24. IX 1493 alcuni terreni alla Mucchia ed all'Ossaia nella pianura di Cortona.

valore del dipinto sarebbe giudicato da maestro di pittura buono e dotto.[1] Luca recatosi in Urbino effigiò Gesù già spirato in elevata croce, la quale spicca sull'azzurro del cielo. L'addolorata Maddalena appoggia la destra all'asta del sacro legno, e due centurioni a cavallo, uno a destra, l'altro a sinistra della croce, guardano il defunto Redentore. Il centurione alla diritta dello spettatore, in ricchissima armatura, solleva il braccio e l'indice della mano in atto di scherno. L'altro armato di lancia, piega ammirabilmente il busto, ed abbandonate le redini alza la mano sinistra sopra gli occhi per vedere meglio Gesù, fissandolo con aria compassionevole. Dinanzi alla croce la divina Madre priva di sensi giace distesa sul terreno assistita da due pietose donne. Altre due in piedi, una da tergo, la seconda di fianco alla Derelitta la commiserano. Di contro s. Giovanni piange contemplando il Maestro. In lontananza uomini a piedi ed a cavallo, e fra due colline le case di Gerusalemme rischiarate da viva luce. Sulla collina a destra s' erge vasto tempio con porticato, a sinistra diverse colonne con archi non coperti da tettoia somigliano a gran pergolato. Quali enormi difficoltà superò il maestro per rappresentare nel ristretto spazio di 127 centimetri quadri dieci figure principali, diverse minori, fabbriche e paesaggio! Fra i numerosi Rimpianti e le Crocifissioni immaginate da Luca questa forse è la più poetica, egli vi superò se stesso. La studiò attentamente Raffaello, e secondo il Cavalcaselle l' imitò nel dipingere per s. Domenico di Castello il Crocifisso fra santi ed angioli ora posseduto da lord Dudley.[2]

Nella tela che formava il lato posteriore del gonfalone, adesso disgiunta dall'anteriore, il maestro raffigurò in prospettiva una sala modestissima coperta da volta che stacca da semplice cornice, con porta e due finestre sbarrate, coll'impiantito a quadroni variegati cinti da strisce bianche. La Madonna a mani giunte, col capo e l' intero corpo avvolti in ampio manto bianco, siede nel centro e le stanno da tergo tre donne in piedi. Lateralmente assisi sei per parte in attitudini diverse gli Apostoli hanno la fiammella sul capo per aver ricevuto lo Spirito Santo rappresentato nella volta del cenacolo dentro cerchio radioso dalla celeste Colomba ad ali aperte. Più in alto la mezza figura del Padre Eterno adorato da due angioli, figure intere librate a volo. Grazioso fregio decorativo incornicia le due tele disegnate colla maggiore accuratezza, e soprattutto la prima piena di vita e di passione, ammirabile sempre a malgrado dei re-

[1] Pung., *El.* 77, riferisce parte dell'atto dai rogiti del notaro urbinate Antonio di ser Simone Vanni.

[2] Caval., *Raf.* I, 133, 312.

stauri, dello scolorimento delle tinte e dei guasti prodotti dall' uso fatto del gonfalone.[1]

Nella sagrestia della cattedrale d' Urbino esistono sei quadretti molto anneriti alti M.[i] 0,96 × 0,40, ciascuno con la figura d'un Apostolo entro a finta nicchia. Gli Apostoli differenti d'età, con lunghi capelli, anche i due dall'occipite calvo, hanno fra le mani un libro, da due tenuto chiuso, da quattro aperto per leggervi. Inoltre s. Andrea abbraccia la croce; s. Giacomo porta il bordone da pellegrino. Le sei tavolette furono dal Pungileoni attribuite a Pietro della Francesca, da un tedesco ad uno scolaro del Van Eych, dal Cavalcaselle e dal Calzini a Giovanni Santi, da altri a Luca.[2] All'opposto in un Apostolo che legge e nel s. Giacomo io ravviso straordinaria somiglianza cogli Apostoli da Giusto di Gand dipinti nell' ultima Cena commessagli dal duca Federigo di Montefeltro eseguita nel 1474,[3] e conservata adesso nella Pinacoteca dello splendido palazzo da lui fatto costruire in Urbino. Credo fermamente che i sei Apostoli decorassero i pilastrini laterali che incorniciavano il quadro del quale dovrò parlare altrove. Parecchie tavole create tra la fine del secolo XV ed i primordi del XVI erano incorniciate in questa guisa, ed un'ancona, stupendamente dipinta e conservata quale uscì dalle mani del pittore, esiste in s. Francesco di Matelica, firmata MARCHUS DE MELOTIIS FACIEBAT, etc. 1501. L'opera del Palmeggiano con la Madonna seduta e l'Infante, s. Francesco e s. Caterina dalle ruote in piedi,[4] ha il gradino, il coronamento semicircolare, ed i pilastrini laterali con sei figurine intere in tavolette di forma uguale a quelle con i sei Apostoli d'Urbino, che io giudico incorniciassero nei fianchi la Comunione dipinta dal fiammingo Giusto.

Dubito che sia stata giustamente supposta opera di Luca la tavola a tempera, che pretendono da lui dipinta in Urbino assieme al gonfalone, ed adesso custodita a Roma fuori di Porta Salara nella villa Torlonia, già degli Albani oriundi urbinati. La Vergine diritta sopra una colonna, della quale vedesi il sommoscapo ed il capitello, ha fra le braccia il Putto che benedice, ed è avvolta in manto punteggiato a oro. Dietro di lei pende un arazzo arabescato, e di fianco un lungo cartellino accartocciato con una preghiera. Alla sinistra della Vergine i ss. Lorenzo e Sebastiano, di contro l' apo-

[1] Nelle *Gall. Naz.* II, 239, le due tele sono valutate L. 10000.

[2] PASS., *Raf.* I, 293 — PUNG., *El.* 12 — CAVAL., VIII, 234, 417 — *Arte*, 1901, IV, 377 — *Gall. Naz.* 237.

[3] *Arte*, 1900, III, 427. 1901, IV, 371.

[4] Il CAVAL., VIII, 327, parla dell'ancona, ch' è riprodotta insieme alle cornici nell'*A. St. Arte*, 1894, VII, 343. - Simile decorazione credo che circondasse il Rimpianto di Luca per s. Margherita in Cortona del quale al cap. VI.

stolo Giacomo, e genuflesso Filippo Albani committente del quadro presenta una carta a guisa di supplica. Negli altri santi Sebastiani di Luca i ginocchi non sono carnosi, e molto differenti il corpo e l'atteggiamento del martire: nè hanno caratteri signorelleschi le mani delle diverse figure, come il paesaggio ai due lati del finto arazzo. Le figure sono minori del naturale. In una targa fissata sul capitello è dipinto lo stemma degli Albani. Anche altri critici dubitano che sia del Signorelli quest' opera ritoccata e ripassata.[1]

Venne asserito che durante la permanenza in Urbino del 1494 Luca ammaestrasse l'undicenne Raffaello Sanzio, appunto nel 1 di agosto di quell'anno rimasto privo del padre. Pretesero pure lavoro infantile di Raffaello certa tavola colorita alla maniera di Luca, sospettata di Girolamo Genga dal Passavant.[2] Dovevano esistere relazioni amichevoli fra Luca ed i Sanzio stabilite fino dal 1469, quando Pietro della Francesca dimorò presso di loro, e lavorò in Urbino coi discepoli. Durante la nuova dimora, profittasse o no dell'ospitalità dei Sanzio, Luca avrà consolato il giovanetto Raffaello, e per distrarlo invitatolo a trattenersi nella stanza dove pitturava. Ma corre enorme differenza fra il tenere per pochi giorni un ragazzo nello studio e l' averlo a lungo sotto la propria disciplina, com' è necessario a volerlo iniziare nell'arte: quindi Luca non potrà mai dirsi precettore di Raffaello.

Ad Urbino nel 1494 il Signorelli conobbe ed accettò per garzone Girolano Genga finallora indirizzato dal padre Bartolommeo ad apprendere il mestiere del lanaiuolo. Il giovane, ormai sui 18 anni,[3] dimostrava gran disposizione per la pittura, ed appena godeva un momento di libertà disegnava col carbone o colla penna. Il Vasari ed il Baldinucci affermano che affidato dal babbo al Signorelli seguitò costantemente il maestro, in specie ad Orvieto,[4] ed io pure credo che dimorasse a lungo con Luca, dal quale peraltro erasi separato nel 1510.[5] Certamente al Genga mancò la forza ovvero il

[1] Caval., VIII, 508.

[2] Pass., *Raf.* I, 44, 46 e nota 1.

[3] L' iscrizione già posta sul sepolcro del Genga nel duomo d' Urbino lo diceva defunto il 21. vii. 1551, d'anni 75, mesi 6, giorni 5: quindi sarebbe nato il 17. i. 1476. Promis, *Biografie d' ingegneri militari italiani.* Torino, 1874, p. 249. — Ad Urbino cercai inutilmente l' iscrizione, che mi dissero dispersa allorchè fu restaurata la chiesa. — Dennistoun, III, 332.

[4] Vas., VI, 315 — Baldinucci, IV, 212.

[5] Il 5 settembre 1510 il Genga, denominandosi Girolamo di Bartolommeo da Urbino, firmò un lodo artistico da lui proferito in Siena. — *Documenti*, III, 48. Secondo il Vas., VI, 317, il Genga nel 1509 fu chiamato in Urbino per dipingere le scene delle rappresentazioni pel matrimonio del duca Francesco Maria, *A. St. Arte*, 1895, serie 2ª, I, 133.

talento necessario a spiegare carattere proprio. Soverchiato dalla potenza dell' ingegno del Signorelli, e dopo circa 15 anni separatosene per rimanere breve tempo presso Pietro Perugino, quindi più a lungo con Raffaello, studiò successivamente le opere dei propri maestri, tentò d' imitarle senz' acquistar mai padronanza assoluta nell' uso dei pennelli. Riguardava i lavori dei maestri presso i quali dimorava come il sommo della perfezione, n' esagerava i difetti e si guadagnò la nomea di caricatura dei precettori. Avanzato in età servì i duchi d' Urbino, colorì belle scene per spettacoli teatrali e costruì fabbriche segnalate. Il Serlio,[1] buon giudice, afferma dal Genga operate cose grandi in architettura, ed anche altri lo dicono riuscito migliore architetto che pittore.

Un affresco molto guasto, datato 1495, se veramente appartenesse a Luca, come gliel' attribuiscono, lascerebbe supporre che da Urbino il pittore si restituisse a Castello. In s. Giovanni decollato esiste dipinta una nicchia dall'arco acuto alta M.i 2,51 × 1,61, incavata nella muraglia, colle imbotti larghe M.i 0,49. Nella nicchia decorata dai graziosi pilastrini e corniciamenti cari ai quattrocentisti, la Vergine seduta sorregge assiso sul ginocchio destro il Bambino nudo rivolto verso un angiolo in piedi con giglio in mano. Rimpetto a questo vedesi un altro angiolo simile. Sulle imbotti dell'arco sono effigiati in piccole proporzioni il Battista, l'arcangiolo Michele, un vescovo ed una monaca. Non credo l'affresco disegnato e molto meno colorito da Luca: ma i volti rotondi e la mancanza d'espressione nelle figure me lo farebbero piuttosto giudicare di Francesco da Castello, segnatamente considerando che l'angiolo dell'Annunziazione sua, n.° 15 della Pinacoteca Castellana,[2] ha il volto simile a quelli dei due angioli dipinti nell'affresco di s. Giovanni decollato.

Nel 25 agosto tanto del 1491 che del 1493 Luca sortì del Consiglio generale Cortonese. Nel novembre e decembre 1495 risedè fra i Priori. Ignoro che cosa facesse nel '96, forse dipinse i medaglioni sulle volte della navata maggiore nella basilica di Loreto. Era in patria il 28 febbraio '97 avendovi acquistato per fiorini 18 un terreno vignato con casalino: stipulò l'atto nella propria bottega, che ora diremmo studio.[3] Il 17 marzo successivo venne estratto revisore degli argenti, poi risedè Priore nel maggio e nel giugno. Dal luglio del '97 il nome di Luca rimase nelle borse fino al 22 febbraio '98 quando sortì del Consiglio generale.

[1] Serlio, lib. II, f.° 30, lib. IV, f.i 2, 8.

[2] L'Annunziazione di Francesco da Castello è riprodotta dal Magh., Atlante, tav. XXXVIII, e la Madonna attribuita al Signorelli nella tav. XLII del testo.

[3] *A. S. F. Rog.* R. 128 (1494-1497), f.° 181. *Actum in apoteca magistri Luce emptoris, sita sub palatio domini capitanei civitatis Cortone, sito in terzerio s.*

L' estate del '97 Luca lavorò a Monte Oliveto maggiore grandiosa abbazia nelle colline di Chiusurri fra Bonconvento ed Asciano.[1] Sulle pareti d'un chiostro, poi terminato di decorare dal Sodoma, eseguì affreschi in seguito danneggiati dalle intemperie, dall'incuria umana, da ritocchi di mestieranti, e tuttavia tali da destare meritata ammirazione. Le storie meglio o peggio conservate sono otto, ed in condizioni inferiori a quelle del Sodoma *forse per effetto dei colori di qualità tale da alterarsi più facilmente.*[2]

Nella prima s. Benedetto e cinque monaci, allontanatisi da Subiaco per sottrarsi alle calunnie del prete Fiorenzo, ascoltano da altro monaco genuflesso annunziare la morte del calunniatore schiacciato dalle macerie della casa dove abitava. In distanza vedesi il maledico prete rimasto sotto una trave, ed alcuni diavoli stranamente atteggiati atterrare le muraglie: tre hanno ali e gambe di pipistrello, uno le medesime ali da chirottero e gambe umane. Di contro traducono all' inferno l' anima di Fiorenzo due diavoli a chiaroscuro, alati, con busto umano, corpo e coda equina, ed un fantastico accartocciamento in luogo delle gambe. Un terzo diavolo di colore celestino, dalle forme umane, in piedi sulla groppa d'un compagno, bastona Fiorenzo.

Nella scena seconda in prossimità d'una collina sassosa s. Benedetto seguito da due discepoli evangelizza il popolo di Montecassino. Diversi monaci con corde, ed uno con una pertica fanno forza per abbattere il simulacro d'Apollo eretto sotto bel porticato dai pilastri quadri e dagli archi semicircolari. Un giovane monaco stupefatto guarda fuggire volando un demonio colorito a chiaroscuro.

Il terzo affresco rappresenta la badia di Montecassino in costruzione divenuta preda delle fiamme per opera diabolica. Cinque monaci portano acqua per estinguere l' incendio: in lontananza due dentro una buca s' affaticano a dissotterrare l' abbattuta statua di Apollo, aiutati nel trarla fuori da quattro compagni. Tre nel davanti si sforzano inutilmente a sollevare con pali di ferro un macigno, sul quale giace accoccolato un demonio posto in fuga dalla benedizione

Marie iuxta vias publicas et alios fines. — Così Luca ebbe lo studio sotto l' attuale palazzo pretorio.

[1] Una cronaca edita dal THOMAS, *L'abbaye de Mont-Olivet-Majeur.* Florence, 1881, p. 201, assicura che dal 1497 al 1501 essendo per la seconda volta abate generale di Montoliveto don Domenico da Lecco, le pareti del chiostro *mira et arte, et impensa, a celeberrimis pictoribus depicta fuere.* Nel 13. IV. 1505, don Domenico rieletto abate fece terminare le pitture del chiostro principiate nel 1497 secondo il THOMAS, 128. — Il MÜNTZ, *Hist.* II, 701, crede gli affreschi di Luca a Montoliveto coloriti in 6, o al più in 8 mesi.

[2] FRIZ., *Arte*, 121.

del patriarca. Sono quanto mai veri gli atteggiamenti dei monaci applicati ad opere così diverse; discreto il paesaggio solcato da un corso d'acqua; abbastanza bene conservato l'affresco.

Nella quarta storia il diavolo precipita un monaco dal ponte di una casa in costruzione. Due benedettini fuggono impauriti, tre trasportano il caduto. Genuflesso sul davanti il resuscitato, o guarito da s. Benedetto, ringrazia il patriarca, dal quale viene esortato a lodare Dio.

Può qualificarsi fiamminga la scena dov' è rappresentata la disobbedienza di due monaci alla regola di non mangiare senza permesso fuori della badia. In lunga stanza soffittata a travi, uno rim-

petto all' altro due benedettini siedono a mensa. La servente dell'oste versa procacemente il vino da un vaso di creta: portano vivande sui piatti una giovane assai modesta ed un ragazzo dal berretto rosso. In fondo alla stanza davanti al focolare l'ostessa confabula con altra donna vestita di bianco montata sui gradini della scala di legno che mette in comunicazione col piano superiore della casa. Dalla porta di strada, quasi vi stesse a guardia, l'oste osserva la scena. A destra dello spettatore come fosse un quadretto sepa-

rato di piccolissime proporzioni, s. Benedetto uscito di chiesa insieme a tre discepoli rimprovera i due monaci prevaricatori inginocchiatiglisi innanzi. L' intera scena è più danneggiata di tutti i rimanenti affreschi, tanto che a forza di graffiare appena si discerne un canino bianco accovacciato sull' impiantito dell'osteria.

Nel sesto affresco il patriarca circondato da tre monaci posa paternamente la mano sul capo d' un giovane genuflesso e lo sgrida d'aver rotto il digiuno. Due scene accessorie spiegano la principale. Poco distante con corna nella fronte, abiti succinti da viaggiatore, e sacchetto pendente da bastone appoggiato sulla spalla, il demonio tentatore cammina insieme col giovane. Più in alto presso un macigno il sedotto assiso rimpetto al seduttore cade nella colpa rimproveratagli dal santo.

Negli affreschi ora descritti Luca superò felicemente le difficoltà incontrate per comporre parecchie scene con numerose figure di frati. Sanno i pittori qual serio ostacolo presenta l'uniformità delle tonache monastiche nell'esprimere con varietà e vivacità le storie da raffigurare. A Montoliveto il pericolo di riuscire monotono era più grave pel maestro, che in una serie di pitture murali collocate l'una presso l'altra doveva ripetere vesti della medesima forma, e tutte bianche.

Composti grandiosamente, ricchi di figure espressive, caratteristiche, variamente abbigliate sono gli ultimi due freschi. Nel settimo lo scudiero di Totila travestito da re, accompagnato da dieci Goti, sta ginocchioni innanzi a s. Benedetto seduto ed a quattro monaci in piedi. Dal volto dei soldati, vestiti ed armati alla guisa dei militari del secolo XV, trasparisce lo stupore provato nell'udire il patriarca consigliare lo scudiero a deporre gli abiti e le insegne regie disdicevoli all'umile condizione di lui. Più in alto ed in lontananza sono effigiate le tende dell'accampamento di Totila. Al cospetto di dieci cortigiani pedestri e d'alcuni a cavallo il re permette allo scudiero di provarsi ad ingannare il santo. Da destra due monaci transitano sotto l'arco naturale di macigno che sembra quasi la marca di fabbrica di molte opere di Luca.

Nell' ultima scena il patriarca stringe bonariamente la mano a Totila inchinatoglisi innanzi. I tre monaci prossimi a s. Benedetto, i quattordici militari a piedi del corteggio reale, i nove a cavallo, alcuni armati di lancia, compongono un ammirabile insieme. In lon-

tananza sopra il gruppo dei monaci quattro soldati muniti d' asta precedono tre prigionieri scortati da quattro militari a cavallo. I due freschi mostrano la sconfinata fantasia di Luca, inesauribile nell' introdurre figure accessorie con vesti di forme diverse, in contrasto coll'uniformità delle tonache monastiche.[1] Le storie del simulato e del vero Totila prenunziano i maravigliosi dipinti d' Orvieto, e la fama acquistata coi freschi di Montoliveto contribuì grandemente a fare ottenere dal Signorelli la commissione dell'opera che sopra tutte n' immortalò il nome.

Colorì pure un nono affresco barbaramente rovinato dai monaci nel secolo XVII per aprire una porta. Nel frammento rimasto tiene energicamente alzata la mano s. Benedetto seguìto da due monaci. Vedesi pure la mezza figura d'un uomo con le brache rosse. Dicono nella scena rappresentata la *resurrezione*, o piuttosto la guarigione d'un fanciullo affetto da elefantiasi, come narra Iacopo Da Varagine.[2] Qualcuno ha scritto che presso il chiostro dipinto da Luca e dal Sodoma, nel corridore denominato *De profundis*, appartenga al Signorelli un s. Benedetto a fresco: ma questa figura, quelle di tre santi monaci e di s. Onofrio sono almeno d'un trentennio anteriori a Luca, e forse colorite allorchè nel 1462 dinanzi alla muraglia decorata colle immagini dei cinque santi venne sepolto sotto il pavimento Tommaso Petroni *de Trevo* scrittore apostolico.

Il Della Valle pretende che a Montoliveto siano dieci i freschi di Luca, e li dice inferiori ad altre opere del maestro, mancanti di grazia, poco corretti nel disegno, stentati nella composizione, mal coloriti, dalla carnagione punto naturale, dalle fabbriche meschine, dal cattivo paesaggio.[3] Il frate giudicava coi criteri dei contemporanei suoi, aborrenti dalla naturalezza, dalla semplicità degli atteggiamenti, deliziatisi colle composizioni barocche, cogli edifizi sopraccarichi di scartocci, colle vesti svolazzanti. Nè considerava i danni recati agli affreschi dalle intemperie e dagli uomini. Le pitture di Montoliveto dal disegno nitido, dalle parti luminose ed ombreggiate rilevate con precisione geometrica, sono ben dipinte, composte razionalmente, e nonostante qualche debolezza nell'invenzione e nell'espressione, suscitano l'ammirazione dello spettatore. Fu giustamente osservato che non tutti sono in grado di rendere la dovuta

[1] MÜNTZ, *Hist.* I, 616 nota 1, II, 623.

[2] Le storie 3ª, 4ª, 6ª, 7ª, sono ispirate dal VARAG., 21 marzo, la 1ª è alquanto diversa.

[3] D. VAL., *Lett.* III, 259, 260 — Nel VAS., *ed. D. V.* IV, 340 nota, l'editore giudica meschini i freschi di Montoliveto e fra le opere inferiori di Luca già divenuto vecchio, quando tentava indarno la maniera più moderna.

giustizia alle otto storie di s. Benedetto piene d'energia e fantasia perchè troppo danneggiate dagli uomini e dalle intemperie.[1]

Appena furono terminati piacquero in modo straordinario i freschi di Montoliveto e procurarono a Luca la commissione d'adornare una cappella in s. Agostino di Siena. I Bichi, famiglia primaria della città, per abbellire l'altare della propria cappella, vollero

formarvi un gran trittico ponendo ai lati d'un altorilievo coll'effigie di s. Cristoforo scolpito da Iacopo della Fonte,[2] le immagini d'alcuni santi sopra due tavole alte M.[i] 1,44 × 0,78. Nella prima tavola la Maddalena rivolta a destra, coi biondi capelli sciolti, abito verde e manto rosso scuro, l'uno e l'altro fregiati d'oro, tiene nella sinistra il vaso dell'unguento e la mano diritta aperta. Dietro alla formosis-

[1] Eastlake, *Handbook*, 181.

[2] Il Pecci, *Ristretto delle cose più notabili di Siena.* Siena, 1761, p. 66, ricorda il s. Cristoforo esistente sempre nella chiesa di s. Agostino già finita di rinnovare nel 1755. Adesso non vi si trova.

sima santa, ugualmente bella ed in piedi, sta s. Caterina da Siena colle bende monacali sul capo ed il giglio bianco nelle mani. Davanti s. Girolamo coperto in parte da lenzuolo, si percuote il petto col sasso, stando genuflesso sul ginocchio sinistro. Come sono soavi, fiorenti di gioventù e bellezza i volti quasi di profilo delle due sante, come espressiva la fisonomia del gran dottore Stridonese! Nella seconda tavola s. Agostino sbarbato, in piedi, ritratto quasi di fronte, vestito di paludamento pontificale, legge una carta e stringe il pastorale. Pure in piedi tiene un libro chiuso nella destra, e nella sinistra la palma delle martiri s. Caterina d'Alessandria. Innanzi a loro, ginocchioni a mani giunte prega fervorosamente un frate francescano, credo s. Antonio da Padova. I due gruppi sono effigiati sotto un portico, del quale si scorgono le arcate, col pavimento a lastre scure quadre e rotonde, incorniciate da marmi chiari. Lembi di paesaggio appariscono nelle due tavole, e di fianco alla Maddalena in lontananza un uomo discorre con una donna che porta una cesta in capo.

Sul gradino sotto al trittico erano dipinte diverse scene: le nozze di Cana, Cristo deposto dalla croce col capo in grembo alla vergine Madre, s. Cristoforo nel fiume, e sulle sponde alcune figure in atto di spogliarsi, ed altre di rivestirsi: s. Caterina incolume fra gli uncini dalla ruota mandata in frantumi dall'angiolo; infine la decapitazione della vergine alessandrina. Probabilmente il gradino andò in malora, e nelle pareti della cappella furono senza dubbio distrutti gli affreschi a chiaroscuro rappresentanti la Natività di Gesù e l'Adorazione dei pastori.[1] Emigrarono nella regia Galleria di Berlino, ma, fortunatamente non perirono, le due stupende tavole giudicate dal Cavalcaselle *tra le più vaghe invenzioni del maestro* per il *tipo piacente* e l'*espressione gentile* della Maddalena e di s. Caterina da Siena,[2] e dal Frizzoni *preziosi esemplari dello stile vigoroso ed austero del grand'artista*, con crudi ed aspri contrasti nelle luci e nelle ombre, per la forza e virilità del carattere ammirabili nell' insieme.[3] Sigismondo Tizi, scrivendo nel 1513 il libro IX delle Storie senesi, affermò che il suo congiunto Signorelli *pinxit anno ab hinc decimo quinto*, vale a dire nel 1498, *tabulam peregregiam, cujus imagines vivos præseferunt vultus, in basi præterea imago nulla conspicitur, quæ gestum aliquod probe non exprimat.*[4]

[1] *Galgano* Bichi, in Vischer, 243.

[2] Caval., VIII, 467.

[3] *Buonarroti* (giorn.), 1871, serie 2, VI, 43.

[4] *C. N. F.* II. V. 140, vol VII, 475 — Ne stampò uno squarcio il D. V., *Lett.* III, 247. — Restano nella cappella Bichi a s. Agostino gli avanzi dell' impiantito di mattonelle quadre, invetriate, collo stemma dei committenti, vasetti e simili decorazioni, ordinate dai Bichi il 3. vi. 1488, e pagate L. 3 $^1/_2$ per ogni 34 cen-

Le sei maravigliose figure pei Bichi, fra le migliori di Luca, incontrarono generale favore, e si diffuse talmente la fama dell'eccellenza del pittore già ingigantita con gli affreschi di Montoliveto da decidere gli Orvietani ad incaricare il Signorelli dell'esecuzione di opera veramente grandiosa. Le frasi dell'atto d'allogagione, che vedremo stipulato in Orvieto, non lasciano luogo ad incertezze. Luca venne preferito ad altri maestri per avere eseguite *multas pulcherrimas picturas in diversis civitatibus, et presertim Senis.* Ma siccome in questa città non sono conosciuti dipinti di Luca anteriori a quelli della cappella Bichi,[1] credo fra *le numerose e bellissime pitture di Siena* compresi i freschi di Montoliveto,[2] abbazia che n' è distante circa 34 chilometri, fondata da tre Senesi e quasi esclusivo ricetto di monaci concittadini dei fondatori, sottoposta al dominio politico e riguardata quasi come accessorio della città cuna di valentissimi e numerosi maestri chiamati a costruire e ad abbellire il Duomo d'Orvieto.

Mentre Luca lavorava a Montoliveto ed a Siena suppongo che ne divenissero discepoli Mariotto e Francesco figli d' Urbano da Cortona, già garzone di Donatello a Padova, e riuscito uno dei buoni scultori del secolo XV. Urbano fissò la dimora in Siena, n'ottenne la cittadinanza, vi scolpì numerose opere e vi morì il 5 giugno 1504. Troveremo in Orvieto il 5 d'aprile 1499 i due figli d'Urbano insieme col Signorelli, e però congetturo che ne fossero discepoli.

Nella tavola sinistra pei Bichi ho accennato che il pittore in un lembo del paesaggio effigiò due figurine fra loro in colloquio. Fosse capriccio ovvero esuberanza di fantasia Luca talvolta introdusse macchiette sul fondo dei quadri, come i pastori nella Madonna agli Offizi, p. 70, i due gruppetti forse allegorici nel ritratto di Berlino, p. 71; vedremo simili figurine in altre opere, ed adesso le incontriamo nel quadretto alto M.[i] 0,88 × 0,465 della Galleria milanese Poldi-Pezzoli, n.° 281. Appunto per questa particolarità, per il lago nel fondo, e per le mani signorellesche, giudico di Luca il dipinto negatogli da qualcuno. Vogliono che rappresenti s. Lucia, ma la mancanza dell' aureola può far credere effigiata una figura ideale. Sta diritta, coi biondi capelli diffusi sugli omeri, con la testa bassa, con lo sguardo *non altrimenti*

che vergine che gli occhi onesti avvalli,[3]

timetri quadrati ai Mazzaburroni orciolai senesi. *Miscellanea storica Senese*, Siena, 1896, p. 124.

[1] Hanno preteso che nel 1499 il Signorelli ultimasse per s. Domenico di Siena un Presepio lasciato imperfetto da Matteo di Giovanni, quello dipinto da Cecco di Giorgio, come dissi nella nota 3 a p. 7, ed accenna il CAVAL., IX, 49, nota 3.

[2] FUMI, 374.

[3] DANTE, *Purg.* XXVIII, 57.

con la mano destra aperta in atto di maraviglia, sostiene con tre diti della sinistra il piede d'una specie di calice ed un lembo del leggerissimo velo ricadente dal capo. La vezzosissima figura porta l'abito verdognolo e il manto olivastro con minute bordature dorate allo scollo, ai polsi e sulla balza delle vesti. Nel fondo bagnato da un lago s'estendono le colline del paesaggio, da sinistra con muraglie a base piramidale ed ornata da scolture una fabbrica in costruzione, e due operai sulle impalcature. A qualche distanza, due per parte dalla bellissima figura, confabulano quattro donne. Il dipinto fu eseguito con rara accuratezza anche nei minimi accessorii. Le sei figurine[1] e le bordature degli abiti simili a quelli delle vesti della Maddalena e di s. Caterina martire pitturate pei Bichi mi fanno supporre le due opere eseguite a piccola distanza di tempo.

Ultimata in Siena la cappella Bichi, credo Luca tornato in Città di Castello a dipingervi per la chiesa di s. Domenico lo stupendo quadro alto M.[i] 2,88 × 1,75, sul cui gradino andato in malora era scritto: THOMAS DE BROZZIS ET FRANCISCA UXOR FIERI FEC. 1498. Il quadro ordinato dai Brozzi adesso n.° 19 nella Galleria municipale di Castello, fu da Giacomo Mancini preteso della prima maniera di Luca, dal Cavalcaselle del 1476;[2] ma la sapiente disposizione della scena, e le rare bellezze dell'opera mi fanno accettare come genuina la data del 1498 già scritta nel gradino della tavola. Al centro s. Sebastiano nudo, meno che nei fianchi, sta diritto coi piedi sul piccolo ripiano formato dalla tagliatura di grosso ramo nel lungo albero al quale è avvinto col braccio sinistro superiormente alla propria testa, col destro dietro al formoso corpo. La faccia giovanile rivolta al cielo esprime la sovrumana rassegnazione allo spasimo prodotto dalle ferite delle frecce. In basso tre arcieri prendono la mira per saettare, due tirano le corde delle balestre. Al supplizio assistono diversi curiosi in due gruppi, uno a destra, l'altro a sinistra, anche una donna col bambino lattante. Alla diritta dello spettatore presso un tempio dalla fronte riccamente adorna, ha principio una strada fiancheggiata da case, la quale conduce al vertice

[1] Anche il Mantegna nella Madonnina della Pietraia, n.° 1025 agli Offizi di Firenze, ritrasse una cava di sassi cogli scalpellini al lavoro.

[2] MANC., *Istr.* I, 239 — CAVAL., VI, 119, VIII, 462, e nota 1.

Fotografia di V. Alinari — Firenze.

d'elevato colle, dove sorgono un porticato e le rovine di grande anfiteatro caduto per metà. Sulla strada parecchi soldati a piedi ed a cavallo traducono s. Sebastiano alla piazza dove sarà martirizzato. Nella parte opposta un arco trionfale corona una rupe lambita da un fiume traversato da ponte. Sulla sommità della tavola terminata a semicerchio si curva a benedire il martire il Padre Eterno, mezza figura dentro ovale luminoso.

I guasti sofferti dall'opera ridussero crudo il colorito, ne fecero sparire la freschezza, e dettero alle carnagioni tinte rossastre accese. Restò la larghezza del concetto e la grandiosità della composizione. Di mano di Raffaello delineati dalla tavola di Luca esistono a Lilla nel Museo Wicar i disegni degli arcieri e del martire, e nella Galleria d'Oxford quelli dei soli arcieri.[1] Alcuni pretendono che la stupenda tavola castellana assomigli all' altra notissima dei Pollaiuoli dalla cappella Pucci, presso la Nunziata di Firenze, passata nella Galleria Nazionale di Londra.[2] In ambedue i dipinti il martire fu collocato sopra una pianta facile bersaglio alle saette degli arcieri, ma nelle altre parti la composizione è diversa.[3] Luca espresse maravigliosamente il contrasto fra la celestiale rassegnazione del martire e la ferocia dei saettatori intenti con brutale energia all' opera crudele. Appariscono nel quadro i pentimenti e le correzioni del pittore desideroso di rendere l'opera perfetta per quanto stava in lui.

[1] Pass., *Raf.* III, 180, n.i 387, 395 — Minghetti, 21 — Caval., *Raf.* I, 119, — Magh., 229, nota 2. Nel testo, tav. IX, riproduce il quadro con gli ornati di pietra dell'altare conservati sempre nella chiesa di s. Domenico: tav. LVIII, l'arciere che scaglia frecce sul martire, disegno esistente nel museo Wicar che Raffaello copiò dal quadro di Luca. Atlante, tav. XLII l' intero dipinto in maggiori proporzioni. — La tavola di s. Sebastiano è valutata dalle 8 alle L. 10000 in *Gall. Naz.* II, 305.

[2] Caval., VI, 83, 120.

[3] Pel Friz., *Arte*, 235, ed *A. St. Ital.* serie IV, 1879, IV, 249, il s. Sebastiano dei Pollaiuoli, terminato di pitturare nel 1475, è opera *tutt' altro che piacente*. Le linee del martire legato all'albero hanno qualcosa di forzato, sono artificiosi i movimenti degli arcieri. Il quadro disegnato da Antonio Pollaiuolo fu colorito dal minor fratello Piero come afferma l'Albertini nel *Memoriale* e crede il Frizzoni. — Il Magh., testo, tav. XL, riproduce pure il s. Sebastiano dei Pollaiuoli. — Anche il Genga rappresentò con piccole figure il martirio di s. Sebastiano nella tavola n.° 1205 degli Offizi alta M.i 0,99 × 0,83. Imitò dal Signorelli la figura del santo ed il modo d'avvincerlo all'albero. Il Genga portò ad otto gli arcieri, e sopra il martire pose il Padre Eterno fra gloria d'angioli. — Ai Pitti, n.° 384, esiste d'Antonio Pollaiuolo un s. Sebastiano nudo legato ad una colonna, senz' altre figure.

CAPITOLO V

Affreschi d' Orvieto. Ritratto del Signorelli e di Niccolò d' Angiolo. Opere attribuite a Luca in Orvieto.

Intorno al 1408 avevano gli Orvietani edificato presso il loro magnifico Duomo una cappella formata da due vani rettangolari congiunti con arco a semicerchio, lunga M.i 13,42, larga M.i 11,67, alta M.i 13,90, coperta da volte a crociera, ed all' intersezione degli spicchi triangolari delle volte con costoloni in rilievo, i quali si staccano da mensole foggiate a capitello. Le mensole, i costoloni e due colonnette all' ingresso dell' oratorio sono i soli ornati a rilievo della cappella. Siccome le volte coprono due superfici rettangolari, quattro degli spicchi triangolari formati dalle crociere hanno i tre angoli acuti, e quattro due angoli acuti, uno ottuso. Un' apertura alta M.i 9,50, larga 4,57,[1] pone il Duomo in comunicazione con questa cappella denominata *nuova*, ovvero di *s. Brizio* dall' immagine della Madonna quivi venerata sotto siffatto titolo. Le volte dell' oratorio rimaste arricciate per circa 40 anni furono incominciate a pitturare da Giovanni di Pietro più noto col nome di beato Giovanni Angelico, o semplicemente dell' Angelico. Il 14 giugno del 1447 il celebre frate domenicano assunse l' impegno di decorare le volte della cappella lavorandovi annualmente nell'estate per quattro mesi finchè non avesse terminato. I Soprastanti s'obbligarono di provvedere alla spesa dei colori e dei ponti, di corrispondere al pittore annui ducati d'oro 200 da L. 7 da ratizzarli in proporzione delle giornate di lavoro. Dovevano somministrare il pane ed il vino necessario al maestro ed agli aiutanti, ed in ciascun mese sborsare L. 20 pei commestibili, ducati 7 al socio Benozzo di Lese Gozzoli, ducati 2 al garzone, 1 al famiglio. Durante la collocazione dei ponti l' An-

[1] Ho prese dal Luzi, 33, le misure dell'altezze della cappella e dell'arco di accesso, le altre le ho diligentemente riscontrate da me per gentile concessione del comm. Franci operaio del Duomo d' Orvieto ottenutami dal comm. Luigi Fumi illustratore del maraviglioso edifizio.

gelico avrebbe disegnati i cartoni degli affreschi.[1] Dal 15 giugno al 17 settembre 1447 il frate preparò i cartoni per metà delle volte, ne colorì due reparti, quindi lasciò Orvieto, nè più vi tornò trovandosi i Soprastanti corti a danaro.[2] Nel 1449 ripresentatosi Benozzo Gozzoli allora ventinovenne,[3] sollecitò la commissione d'ultimare le volte, e dai Soprastanti ottenne di dar saggio della propria perizia. L'opera del giovane sembrò agli Orvietani insufficiente per incarnare l'elevato concetto che fino allora si erano proposti: *Attendendum potius ad pulchritudinem, quam ad dispendium factum hactenus, prout semper fuit actum.*[4] Altri maestri cercarono l'incarico di decorare la cappella, e nel 1489 Pietro Perugino domandò il compenso di ducati 1200 per dipingerla tutta a proprie spese, meno quelle dei ponti e della calcina. I Soprastanti offrirono ducati 200 da carlini 10 per le sole volte somministrando al pittore l'abitazione, l'oro, l'azzurro, i ponti e la calcina. Le trattative col Perugino continuarono fino al marzo 1499, ma gli Orvietani rifiutarono d'oltrepassare la somma offerta. In quei giorni aveva inutilmente chiesto il lavoro Antonio da Viterbo detto Pastura saldato nel 26 gennaio 1499 degli affreschi sull'abside del tempio, e forse l'aveva cercato anche il Pinturicchio del pari impiegato a decorare l'abside.[5]

Fosse o no caso fortuito, il 5 d'aprile 1499, mentre i Soprastanti adunati discutevano se il Perugino non poteva, oppure non voleva, decorare le volte dell'oratorio, vennero informati che si trovava in Orvieto m.° Luca *pittore famosissimo nell' intera Italia,* autore *di molti bellissimi dipinti in diversi luoghi, segnatamente in Siena,* e l'invitarono a conferire sull'opera che volevano eseguire. Il maestro si dichiarò pronto a terminare le volte con freschi migliori o almeno uguali agli esistenti pel prezzo di ducati 200 da carlini papali 12, assumendo a proprio carico tutte le spese, eccettuate quelle della calcina, della rena, e dei ponti. I fabbriceri offrirono l'abitazione con un letto, l'oro, l'azzurro, la calcina, i ponti, e ducati d'oro 180 da corrisponderli secondo il progresso del lavoro, meno ducati 25 da sborsarli ad opera ultimata. Doveva il maestro principiare a colorire gli affreschi il 25 del prossimo maggio e continuare nell'estate finchè la stagione lo permettesse. Dopo lunghe pratiche Luca accettò le offerte dei Soprastanti, ottenne un secondo letto, e nel contratto

[1] Luzi, 432, 433, 435 — Fumi, 393, 394 — Müntz, *Arts*, I, 126, — Caval., II, 402, VIII, 4 e nota 2.

[2] *G. E. A.* VI, 158.

[3] Nella denunzia catastale del 1480 il Gozzoli s'attribuì 60 anni d'età. Gaye, I, 272 — L'Angelico morì nel 1455.

[4] Luzi, 441 — Fumi, 370.

[5] *G. E. A.* V, 91.

d'allogagione immediatamente stipulato promise di pitturare egli stesso i visi e la metà superiore di ciascuna figura e d'assistere continuamente nel lavoro gli scolari. Penserebbe il camarlingo del Duomo ad indicare ed a spiegare le storie da dipingere *per ultimare la parte delle volte già principiata a colorire.* Testimoniarono l'atto rogato nel 5 aprile Mariotto e Francesco d' Urbano da Cortona,[1] senza dubbio discepoli di Luca.

Non lo dice il contratto, ma resulta da sicure notizie che il Signorelli pattuì di colorire i cartoni disegnati dall'Angelico, e d'armonizzare il lavoro nuovo a quello esistente. Già notai come nell'oratorio la metà degli spicchi delle volte a crociera hanno due angoli acuti ed uno ottuso, l'altra metà tre angoli acuti. Negli spicchi coi due angoli acuti ed uno ottuso, il Frate, e così Luca dopo di lui, dispose sul fondo dorato le figure lungo i lati uguali dei triangoli, mentre negli spicchi dai tre angoli acuti le collocò piramidalmente.

L'Angelico frescò due soli reparti. Nel primo ottusangolo, ch' è quello sopra l'altare, Cristo giudice siede sulle nubi entro circolo dal fondo dorato sorreggendo colla sinistra il globo terraqueo posato sulla coscia e sollevando la destra in atto di comando. Presso al circolo adorano cori d'angioli genuflessi sulle nubi, ed in ambedue l' estremità del reparto un angiolo in piedi a vanni spiegati suona lunga tromba. Il divino Giudice dai capelli rossicci e dal manto pesante non ha la carnagione diafana e le tinte opaline proprie dell'Angelico: quindi lo supposero colorito da Benozzo. Ma nel 1454 gli Orvietani deploravano che l'acqua piovana penetrasse sulla volta dell'oratorio e guastasse *i preziosi e nobili lavori* del Domenicano; onde fecero rialzare il tetto.[2] Altri pennelli avranno ritoccato l'affresco, essendo inammissibile che l'Angelico affidasse al discepolo Benozzo la coloritura dell' immagine principale nel lavoro assunto. Inoltre due opere dell'Angelico hanno straordinaria somiglianza col Cristo d'Orvieto. Nella prima, dipinta sugli antichi sportelli dell'armadio per gli argenti alla Nunziata di Firenze, adesso alle Belle Arti n.° 253, il divino Giudice circondato da luce radiata ed iridescente, dentro un circolo dal diametro di centimetri 0,228, siede sulle nuvole volto a destra, con uguale movimento che in Orvieto solleva la mano diritta, da uguale squarcio nella veste lascia vedere la ferita del costato. A Firenze la mano sinistra di Gesù aperta e distesa non tiene ferma sulla coscia la sfera terrestre sormontata dalla croce; sono differenti la cintura intorno alla vita, ed i fregi alla scollatura ed alle maniche dell'abito del sommo Giudice. Nella

[1] Luzi, 465, 469 — Fumi, 407.
[2] Fumi, 370.

seconda opera, n.° 723 della Galleria Corsini a Roma, il Cristo giudice, dentro mandorla luminosa alta M.i 0,246 × 0,153, vestito come nell'affresco d'Orvieto, siede col braccio destro alzato, e colla mano sinistra, invece di reggere il globo, tiene aperto un libro. L' identità delle tre figure è manifesta, e credo che il medesimo pennello riproducesse in proporzioni maggiori delle naturali le figurine adesso conservate a Firenze ed a Roma alte col nimbo la prima M.i 0,17, la seconda M.i 0,178.[1]

Il maggior numero degli scrittori d'arte ritiene opera dell'Angelico quasi tutto il coro dei Profeti e che Benozzo collaborasse alle quattro figure dalle vesti pesanti, dal viso tondo, dagli occhi grossi e più del giusto lontani fra loro, dalle dita divergenti nelle mani, dai capelli lanosi a grossi riccioli colore acciaino in un profeta vecchio, fra il rossiccio ed il giallognolo in tre giovani.

Nel secondo reparto ottusangolo portano gli strumenti della passione di Gesù otto angioli, ed anche qui alle due estremità del reparto un celeste messaggero dà fiato alla tromba. Il cartone lo disegnò l'Angelico, ma lo frescò Luca,[2] sebbene non tutti ne convengano.

Il coro degli Apostoli disposto in quattro file fu senza dubbio condotto da Luca sul cartone dell'Angelico. In basso siedono a destra la Vergine, quindi i ss. Pietro e Paolo. Nella seconda fila quattro Apostoli, e tre tanto nella terza quanto nella quarta fila. L'Angelico immaginò il coro, ma i volti degli Apostoli non posseggono la mansuetudine speciale alle figure del Domenicano, ed il vigore spiegato dalla Vergine nel congiungere le mani, uguale al fervore della sua preghiera, rivela l'energia signorellesca.

Finiti i cartoni preparati dall' Angelico, bisognava pensare all'altra metà delle volte, e Luca il 25 di novembre 1499 domandò istruzioni per proseguire il lavoro. Gli ordinarono di preparare i cartoni secondo le indicazioni già date dagli Orvietani maestri in teologia.[3] Ma siccome s'approssimava l'inverno, nel medesimo contratto d'allogagione degli affreschi giudicato stagione punto propizia a la-

[1] Il Cristo giudice d'Orvieto è creduto dell'Angelico dal D. Val., *St. D. O.* 128, 211, dal Marchese, *Memorie dei pittori domenicani.* Genova, 1869, I, 426, dal Luzi, 60, dal Caval., II, 404, VIII, 5 e nota 2, dal Rossi, in *G. E. A.* VI, 160, dal Guard., 595, dal Fumi, 371, dal Supino, 116, dall' Eastlake, *Handbook*, 131. — La trascuratezza dell'esecuzione lo fece credere al Rosini, III, 83, colorito dal Gozzoli, non dal diligentissimo maestro.

[2] Credono gli angioli dipinti dall'Angelico il Marchese, I, 428, il Rossi, in *G. E. A.* VI, 160: pitturati dal Gozzoli il Rosini, III, 83: opera del Signorelli il Burck., 579, ed il Caval., VIII, 472.

[3] Luzi, 470 — Fumi, 408.

vorare,[1] è probabile che il maestro restituitosi in patria, come infatti vi tornò, disegnasse a Cortona gli ultimi cartoni delle volte.

Il 6 gennaio del 1500 sollecitati da Luca i Soprastanti del Duomo orvietano considerarono lo scarso guadagno ritratto dal pittore col lavoro delle volte, e desiderosi d'accrescere la diligenza del maestro, deliberarono di somministrargli sei quartenghi rasi di grano e due some di vino oltre alle quantità stabilite nell' atto d' allogagione.[2] Nella primavera del 1500 il nostro pittore colla maggiore alacrità lavorava in Orvieto: vi si trovava il 23 d'aprile, e il 10 di giugno ritirò ducati 90, lire 3, *pro parte cottimi picture voltarum capelle nove sibi locate ad pingendum*, pagategli dal camarlingo Placido d' Oddo, e pochi giorni dopo ai 24 giugno 1500 ducati 93 per mano del camarlingo succeduto ser Niccolò d'Angiolo.[3]

Tredici figure compongono NOBILIS PATRIARCHARUM CETUS, quattro nella prima fila, tre in ciascuna delle rimanenti. Alcuni confabulano, altri ammirano o pregano. Al centro della terza fila vogliono ravvisare un patriarca nell' immagine assorta nella preghiera, con le mani giunte, la veste turchina ed il manto giallo, ma l' acconciamento muliebre dei capelli, la sciarpa giallognola avvolta intorno alle spalle ed al petto, come l' insieme della figura, mi ci fa vedere effigiata la vergine Maria. Il Burckhardt suppone i Patriarchi coloriti dall'Angelico, ma impediscono di crederlo le frasi usate nell' ordinare le pitture sui reparti delle volte pei quali mancavano i cartoni: *Cuius dicte cappelle nove medietas habebat designum iam datum per venerabilem virum fratrem Iohannem..., nunc est finitum dictum designum, et non extat de alia medietate designum.*[4] La vivacità poi delle figure, la forma delle mani e delle pieghe degli abiti, e dinanzi alla Madonna il patriarca calvo con lunga barba, il quale portata la destra sulla fronte cerca di smorzare la soverchia luce per vedere meglio cosa avviene in basso, tolgono qualsiasi dubbio nell' aggiudicare l'opera al Signorelli.

DOCTORUM SAPIENS ORDO ha quindici figure. Nella prima fila un vescovo assiso in mitra e piviale accenna la pagina d'un volume a s. Girolamo, che ammantato della cappa cardinalizia sfoglia altro

[1] Il pittore doveva lavorare *per totam estatem, quousque pingi poterit.* FUMI, 407.

[2] Il LUZI, 471, lesse: *duplum duarum salmarum vini.* Il FUMI corresse: *et etiam due salme vini.* — Il 3. v. 1901, un mercante di grano nel suo magazzino situato sul salone terreno del palazzo del popolo in Orvieto m' assicurò che il quartengo orvietano corrisponde al peso di chilogrammi 54, e la salma o soma di vino al peso di chili 93.

[3] LUZI, 476 — FUMI, 409.

[4] LUZI, 470 — FUMI, 408.

libro. Nel discutere con s. Gregorio magno s. Agostino gli mostra il libro aperto. Dietro al papa ed al dottore d' Ippona siede colla destra alzata e prende parte alla disputa s. Tommaso d' Aquino. Nella seconda fila, che può considerarsi terza a motivo dell' Aquinate effigiato solo a tergo dei primi dottori, s. Francesco confabula

con s. Domenico, legge in un volume un frate che credo s. Bonaventura, perchè il pittore sul mantello celeste del santo intessè serafini per designare il dottore cognominato serafico, un altro frate ha sollevati gli occhi da un libro, del quale tocca le pagine un vescovo che sulle ginocchia tiene il volume aperto. Quattro dei cinque dottori in vesti monacali aggruppati in due file al vertice della pi-

ramide contemplano o pregano: il solo s. Benedetto, veneranda figura di vecchio, stringe colla sinistra il libro chiuso e l'accenna colla destra.

Nei due reparti ottusangoli Luca rappresentò MARTIRUM CANDIDATUS EXERCITUS e CASTARUM VIRGINVM COHORS. Sul primo fra tre diaconi assisi con dalmatica indosso pregano due vescovi in piviale e mitra. Ai lembi dell'affresco due graziosi martiri, da sinistra una giovanetta, da destra un giovane, meditano e contemplano.

Sette sante assise lungo i lati uguali dell'altro reparto formano lo stuolo delle Vergini, ed al centro siede maestosamente l'ottava figura, dal Luzi creduta s. Marta, che regge nella sinistra un piccolo vaso.

Sul fondo nero dei costoloni, o nervature rilevate delle crociere, verdeggiano tralci cosparsi di fiori rossi o dorati, e di gigli. Incorniciano gli otto reparti delle volte fasce variamente fregiate e la più larga adorna con teste incorniciate da piccoli esagoni. Qualche fascia cogli esagoni figurati non fu colorita da Luca, ma probabilmente dal Gozzoli. In ogni modo appartiene per intero all'Angelico il merito dell'invenzione di questi ornati tanto bene intesi e d'effetto.

Nella cappella d'Orvieto gli affreschi delle volte riuscirono tali da onorare qualunque valente pittore, non da immortalarne il nome. Invece quelli delle pareti sollevarono Luca fra i sommi maestri del proprio tempo, e quali maestri! i maggiori ch'adoperassero pennelli.

Dirò cosa da procurarmi qualche anatema, ma non la tacerò tanto la giudico vera. Credo per l'arte avvenimento propizio la mancanza dell'Angelico all'impegno preso di pitturare l'intera cappella. Sono persuaso che nelle volte e nelle pareti dell'oratorio il frate avrebbe espresso egregiamente il celestiale sentimento religioso a lui peculiare, la soavità, la pace, la contentezza dei beati; ma l'opera sarebbe riuscita fredda, compassata, simile agli affreschi della cappella dedicata a s. Lorenzo entro al palazzo Vaticano, dipinta per Niccolò V. Quivi il maestro operò con maggiore energia della consueta, amplificò le scene, fu più realista, più vivace, e come sempre piacente, ma rimase lontano dal naturalismo e dal vigore signorellesco. Le figure dell'Angelico ben modellate, paradisiache, sono anemiche, e nelle composizioni di lui manca la forza drammatica, la vitalità, lo spirito trasfuso nelle proprie creazioni dalla fantasia potente di Luca.

Undici mesi dopo allogate le volte dell'oratorio i Soprastanti decisero d'ornarne anche le pareti. Presentato il bozzetto, Luca per eseguirlo domandò ducati 600 da 12 carlini, due some di vino, quartenghi 2 $^1/_2$ di grano in ogni mese di lavoro, e l'osservanza dei patti relativi ai cottimi conclusi a voce. Nel convegno dei Soprastanti e dei notabili Orvietani tenuto il 23 aprile, Gian Lodovico Benincasa, le cui proposte circa la decorazione delle volte erano già riuscite accette, consigliò di fissare con Luca i patti più convenienti, e frattanto raccomandò d'impedirgli d'allontanarsi da Orvieto. La proposta raccolse voti 19 favorevoli, 6 contrari,[1] e il 27 aprile 1500 fu tenuta nuova adunanza. I convenuti accordarono il grano domandato, quanto al vino incaricarono il camarlingo di somministrarlo in giusta quantità fino al momento della vendemmia, ed allora consegnare al maestro 12 some di mosto: pel compenso pecuniario i Soprastanti combinassero col pittore. Affinchè l'opera riuscisse migliore, il Benincasa ed altro consulente suggerirono di portare gli affreschi al piano delle finestre. Discussi e concordati i patti con Luca, vennero nel giorno medesimo ridotti in iscritto dal notaro Agnolo di Piero.[2]

Gli Orvietani già pronti a spendere largamente pur di possedere insigni opere, ora lesinavano. Nel proemio del contratto scrissero che *veduto come alcuni maestri rifiutano di recarsi a dipingere, ed altri son giudicati inetti ad ultimare gli affreschi della cappella, nè peranco poterono trovare buono e sufficiente pittore, il quale lavori per minor*

[1] Il testo della deliberazione stampato dal Luzi, 472, ha qualche variante d'importanza con quello edito dal Fumi, 408: io mi sono attenuto a questo.

[2] Luzi, 472, 476 — Fumi, 408.

prezzo, e s' obblighi a decorare la cappella nuova, il camarlingo, i Soprastanti e gli aggiunti affidano in cottimo l' opera al Signorelli perchè sul prezzo più condiscendente degli altri artisti interpellati; e fanno scrivere in lingua volgare i capitoli stabiliti *per chiara intelligenza di tutti.*[1] Luca s'obbligò a dipingere *tucta la capella dalle volte in giù colle cornice et cornicione dell' intrata, et le capellecte existenti nella decta capella, et a pegnare figurate le guancie delle tre finestre aperte.* Giungerà fino a terra la decorazione conforme al disegno presentato: inoltre il pittore dovrà *fare et pegnere de sua mano, maxime le figure belle et honorate conrespondente alle figure della volta ad judicio de ogne bono maestro.* A carico del pittore la spesa pei colori, dei Soprastanti quelle per l'oro, l'azzurro, i ponti, la calcina, il trasporto dell'acqua, e per due letti *in habitatione congrua et recipiente.* Il pittore riceverà due quartenghi di grano in ciascun mese, 12 some di mosto al momento della vendemmia, ed in danaro ducati 575 da baiocchi 90 per ducato pagabili a seconda del progresso dell'opera.[2]

Mentre ornava le volte il Signorelli dovè lusingarsi di pitturare anche le pareti della cappella, e riflettere sulla decorazione più conveniente. Nei lavori grandiosi il successo quasi sempre dipende dal savio ordinamento delle parti, e Luca le ordinò nel modo più acconcio. Divisa in due sezioni la superficie da abbellire, destinò l'inferiore alta da terra M.[i] 5,49 ad ornati capricciosi che servissero di basamento alla superiore riservata per le grandi scene figurate, quattro in spazi molto ampli, quattro più piccoli. Gli ultimi sono minori a motivo delle superfici occupate dall'arco d'accesso nella cappella, dalle tre finestre che l' illuminano e dall'altar maggiore.

La prima scena a sinistra di chi dal tempio entra nell' oratorio rappresenta i casi che precederanno la fine del mondo; e per effigiarli i maestri in teologia d'Orvieto devono aver raccomandato al pittore di consultare le narrazioni divulgate nel medio evo dai commentatori delle frasi dei profeti, dal Vangelo, dall'Apocalisse, dagli Evangeli apocrifi, di ricorrere alle *Rivelazioni* attribuite a s. Brigida e molto più alle *Leggende dei Santi* dell'arcivescovo di Genova frate Iacopo da Varagine. Le Rivelazioni e le Leggende manoscritte e stampate erano notissime alla fine del secolo XV.[3] La veggente sve-

[1] Il Luzi, 474, stampò: *vulgari sermone ad* ipsius (pictoris) *claram intelligentiam.* Il Fumi, 409, corresse, *vulgare sermone ad* omnium *claram intelligentiam.*

[2] Luzi, 473 — Fumi, 408.

[3] Già notai, p. 12, che nella Biblioteca Nazionale di Firenze esistono dieci edizioni latine e volgari delle Leggende d'Iacopo da Varagine stampate dal 1475 al 1494! e forse in questi 19 anni altri stampatori avranno riprodotto il volume. — Nel 1492 furono impresse a Lubecca S. Brigite *Revelationes.*

dese vaticinò come innanzi al subissamento dell'orbe nascerà l'Anticristo uomo malvagio, il quale prevarrà sui buoni. Aiutato dai demonii il Seduttore predicherà una fede contraria alla vera, troverà sèguito fra le turbe e farà trionfare il male finchè le trombe degli angioli annunzieranno la fine del mondo.[1] Maggiori particolari dà l'arcivescovo Iacopo. Al finimondo precederanno *terribilissimi segni, la fallacia di Antichristo, la vehementia del fuoco.* L'Anticristo ingannerà *per astuta suasione, destrugerà la lege di Cristo, et ordinerà la sua* portando l'abominazione e l'esterminio nel tempio, sedendovi come fosse Dio: ingannerà coi miracoli, *sarà dato allui el spirito maligno,* troverà proseliti coi doni, *all'exercito suo dividerà la terra, quelli che lui non potrà subiugare con el terrore suo, li subiugarà con la avaritia,* applicherà crudelissimi tormenti, e prima del giudizio finale verrà la veemenza del fuoco.[2] Nell'immaginare la storia dell'Anticristo, credo che il Signorelli s'ispirasse a queste fonti.[3] Prima e

[1] *Antichristus nascetur de maledicta femina simulante se sapere spiritualia, et de maledicto homine, de quorum seminibus diabolus formabit opus suum. Tempus istius Antichristi erit... quando iniquitas ultra modum abundaverit et impietas excreverit in immensum:* etc. B. Brigidae *Memoriale prophetiarum seu visionum.* Romae, 1556, f.° ii6, lib. VI, cap. 67.

[2] Varag., f.° 5 n. n.

[3] L'Eastlake, *Handbook*, 183, nota dubita che sia concetto originale del Signorelli la storia dell'Anticristo, perchè intorno al 1476, avevano in Germania impresse due serie d'incisioni sul legno coi titoli: *Historia s. Iohannis Evangeliste eiusque visiones apocalyptice*, e *Der Entkrist*, con iscrizioni latine brevissime nella prima serie, tedesche più lunghe nella seconda. Io credo conosciute anche in Italia le due serie, perchè incise e divulgate dagli stampatori delle carte da giuoco, le quali *stampide o depente in tella, o in carta*, impresse a Venezia, o importatevi *da fuora,* avevano formato l'oggetto d'un editto dei Veneziani fino dal 9. x. 1441. Gori Gandellini, IV, 66. L'Heinecken, *Idée générale d'une collection d'estampes,* Leipzig, 1771, p. 234, 242, 348, 384, produsse alcuni saggi delle silografie, e descrisse minutamente le tavole delle due serie, che rappresentano scene in parte desunte dalle Leggende d'Iacopo da Varagine, e da libri adesso obliati o perduti, i quali con particolari più o meno diffusi ed ugualmente immaginari trattavano dell'Anticristo. Poche tavole dell'*Historia* e 39 della serie *Der Entkrist*, ciascuna suddivisa in piccole scene, raffigurano le gesta dell'Avventuriero. Nessuna ombra d'immaginazione, nessun lampo di genio ravviva le incisioni, simili, ma inferiori, alle pedestri miniature dei codici più dozzinali. I singoli fatti sono rappresentati con poche e meschine figure, nelle quali, lo confessa anche l'Heinecken, *le dessin et la gravûre sont bien informes, on ne peut pas en disconvenir.* La serie *Der Entkrist* principia coll'effigie del padre del Seduttore, prosegue col concepimento, con la nascita, coi viaggi, coi sortilegi, con le concioni del Figlio, colle ambascerie inviate dai principi per riconoscerlo, e continua sminuzzata in numerosi quadretti spiegati dalle illustrazioni scritte. Ammesso pure che il Signorelli avesse vedute le meschine stampe, quale ispirazione poteva attingervi egli, che con pochi episodi maestrevolmente distribuiti in unica parete rappresentò l'intera leggenda dell'Anticristo, producendo una delle mani-

dopo di lui, per quanto ho veduto, nessun pittore si cimentò a rappresentare l'argomento così grandioso. Egli lo trattò in modo drammatico, e prese a modello un demagogo sobillatore del popolo, di quelli onde abbondavano gli esempi nei rivolgimenti cittadini tanto frequenti nei secoli XIV e XV.

Poco distante dal centro di vastissima piazza sorge un piedistallo quadrato adorno di cornici e sul davanti di bassorilievo a chiaro-

scuro rappresentante un uomo nudo che spinge alla carriera il corsiero montato. Suppellettili preziose e borse rigurgitanti di monete giacciono ammucchiate presso il piedistallo sul quale l'Anticristo in piedi parla alle turbe. Tratteggiato stupendamente colle sembianze dell' ingannatore, piega la testa per udire i suggerimenti del diavolo

festazioni artistiche più grandiose dell' ingegno umano? Ma perchè nel Duomo di Torcello sulla laguna veneta, Dante vide effigiate alcune scene di dannati puniti nell' inferno, e due angioli che colle lance impediscono alle anime di fuggire dalle fiamme del purgatorio, si dirà che il poeta trasse dal mosaico di Torcello l' ispirazione delle pene eterne o transitorie inflitte ai malvagi nella Cantica?

dipintogli a tergo con due piccoli corni sopra gli orecchi ed ali da pipistrello. Alla sinistra dell' Oratore alcuni ascoltano attentamente, altri confabulano più o meno persuasi, fra questi uno colla barba a punta ed espressione energica, osservato con aria altezzosa da un uomo riccamente vestito supposto in Orvieto della famiglia Monaldeschi:[1] nè manca una madre presaga di guai, la quale, come volesse difenderlo, posa affettuosamente la guancia su quella del figlioletto. Nel gruppo a destra spiccano le forme atletiche d'un popolano colle spalle volte allo spettatore, colle mani ai fianchi, in camicia e brache attillate. Lateralmente a lui formosa donna coperta d'ampio manto, la medesima che in altra scena vedremo nuda trasportata cavalcioni da un diavolo, chiede di completare il tesoro dell' Anticristo ad un uomo sfarzosamente abbigliato che sembra un ricco ebreo imprestatore ad usura. Presso questo gruppo giacciono un frate domenicano col cranio spezzato ed altri cristiani uccisi dai settari. Dinanzi alle misere vittime un altro infelice tenta supremi sforzi per non rimanere strozzato con la corda strettagli al collo da un manigoldo. Dietro l'Anticristo, nel gruppo di dodici figure quasi tutte in vesti monacali, due frati consultano libri, un terzo concitato gesticola, gli altri si mostrano incerti d' oppugnare o favorire il Seduttore. Nel fondo a destra sorge splendido tempio a croce greca, nella facciata anteriore e nelle due laterali decorato da spaziosi porticati a tre file di colonne, rifiniti con architravi, cornicioni e con fastigi triangolari. Mezze colonne, nicchie, finestroni, balaustrate arricchiscono all'esterno il tempio coronato da cupola. Intorno alla basilica vigilano soldati muniti di lancia, e due hanno ghermito un uomo in camicia. Poco distante ritto sopra un secondo piedistallo l'Anticristo circondato da fautori assiste al supplizio di due avversari. Il carnefice decapitatone uno rimette la spada nel fodero; altro manigoldo vibra il colpo fatale sopra uomo decrepito.[2] Nel centro dell'affresco fra lo stupore dei proseliti l'Anticristo restituisce la vita a un defunto disteso sulla bara. In più di tre quarti della grande storia sono espresse cinque scene principali, la predica, gli avversari abbattuti, la disputa dei frati, il supplizio di due nemici, il miracolo, e due secondarie, la guardia intorno alla basilica, l' incamiciato prigioniero. Le diverse scene armonizzano egregiamente senza produrre confusione. Nell' ultimo quarto della scena è rappresentata la fine del falso profeta e dei suoi fautori. L'azione si svolge in paesaggio piano con città nel mezzo, ed in lontananza montagne. L'Anticristo sollevatosi per aria, minacciato dalla spada di un angiolo maravi-

[1] Apparterrebbe alla famiglia menzionata da DANTE, *Purg.* VI, 107.

[2] Crede nei suppliziati ritratti i profeti Enoc ed Elia il D. VAL., *St. D. O.*, 213.

gliosamente atteggiato, precipita a terra investito da pioggia di fuoco, che colpisce pure i testimoni dell'audace volo. Alcuni sono caduti, altri in procinto di cadere, alcuni guardano in alto, tutti vorrebbero salvarsi ed esprimono al vivo lo spavento provato. Si vedono tre cavalieri, uno rovesciato sul dorso del cavallo, il secondo colpito sulla testa e prossimo a cadere, il terzo guarda la pioggia del fuoco. Per ottenere effetto maggiore Luca rilevò in gesso, ovvero in cera, e dorò i capitelli dei pilastri, i bottoni delle vesti, i raggi di fuoco lanciati dall'angiolo.

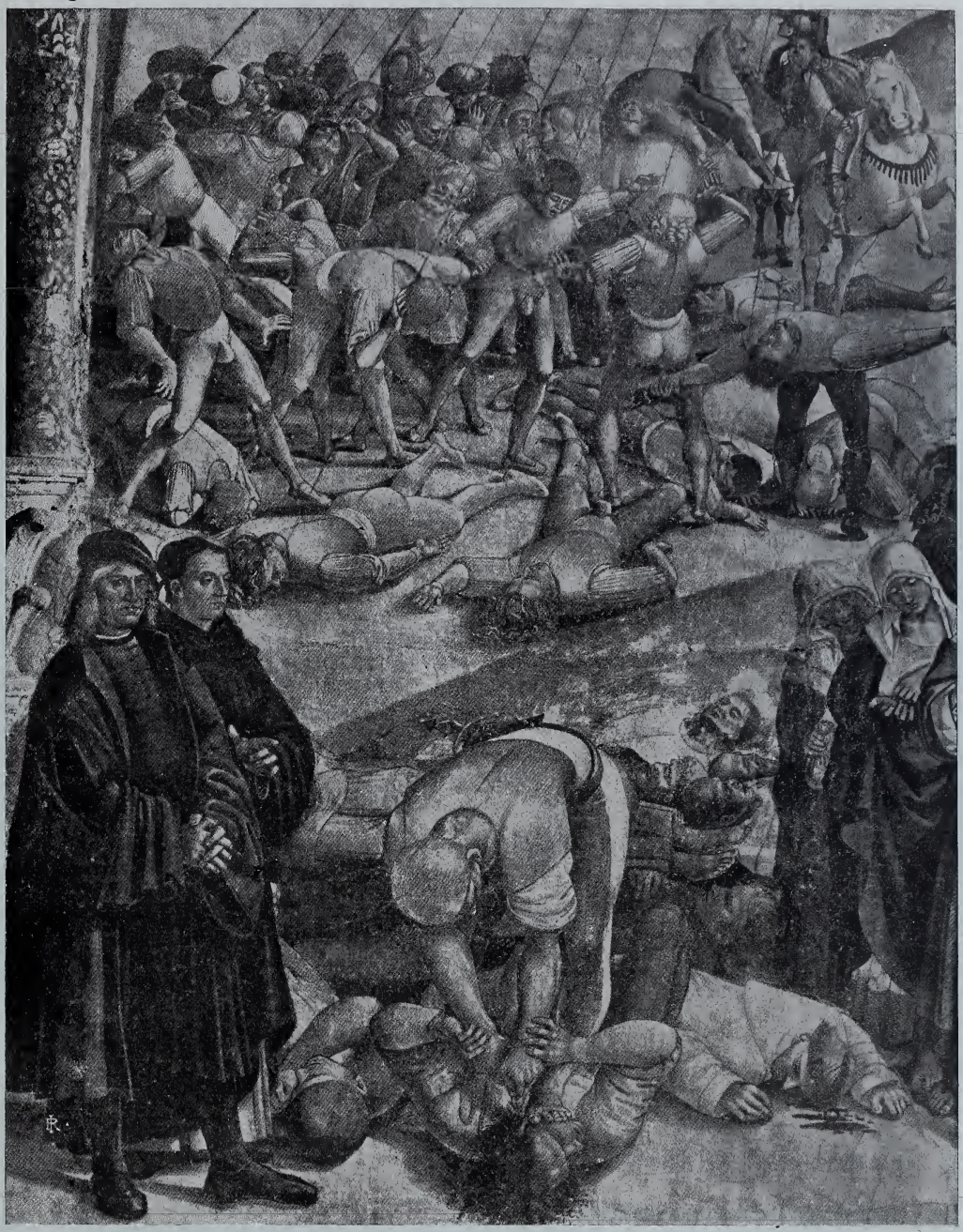
Con indovinata diversione dal miserando spettacolo delle vittime del fanatismo settario e della giustizia divina, all' estremità del dipinto, nel limite fra i due campi di strage, il maestro ritrasse se medesimo e l'Angelico.[1] Luca dalle membra poderose, dal volto maschio e severo, dalla folta zazzera rossiccia, colle braccia distese lungo il corpo, e con le mani giunte, vestito di nero, in atteggiamento meditabondo, volge lo sguardo agli spettatori quasi l'invitasse a considerare sui gravi eventi che precederanno il finimondo. Accennando innanzi a sè coll' indice della sinistra sembra ripetere il medesimo invito l'Angelico dalle membra esili e dal volto bonario. Le varie storie tanto bene sceneggiate e distribuite esprimono l'animazione, la vita, le passioni dominanti nelle figure effigiate. Luca non significò con rime l' ispirazione poetica ricevuta dalla natura, ma le scene dell'Anticristo formano un piccolo poema concepito con bella armonia e fantasia sconfinata. Tanto è maraviglioso, che riproduco in maggiori proporzioni il gruppo dei colpiti dalla pioggia infocata, insieme alle vittime dei settari, ed ai ritratti di Luca e dell' Angelico.

Dicono effigiati nell'affresco tre Vitelli, Niccolò, Paolo, Vitellozzo: due Baglioni, Gianpaolo, Orazio: e Pandolfo Petrucci.[2] Quando fu dipinta la scena mancavano motivi politici per introdurvi i ritratti di questi potenti signori, non ancora dichiaratisi scopertamente nemici dei Borgia e della chiesa rappresentata dal papa.[3] Fra gli udi-

[1] Secondo il D. Val., *St. D. O.*, 220, il frate è sembrato vestito tutto di nero a qualcuno, che però l' ha supposto dell'ordine Agostiniano. Ma dietro alle gambe del Signorelli, al di sotto della cappa e dello scapolare neri, appariscono i lembi della tonaca bianca indossata dai frati Domenicani.

[2] Vas., III, 690.

[3] In tre figure riscontrano somiglianze coi noti lineamenti dei due Baglioni e del Petrucci. Giovan Paolo Baglioni sarebbe l'ultimo uditore a sinistra di profilo con naso aquilino, barba intera, capelli lunghi a riccioli, e berretto rosso piumato nel capo. Orazio Baglioni il giovane pure di profilo, sbarbato, col berretto rosso dietro alla donna che domanda danaro. Al centro del gruppo di destra sarebbe il Petrucci l'uomo corpulento e calvo, in gran parte nascosto dalla spalla



e dal braccio della figura altezzosa creduta in Orvieto un Monaldeschi. Per quanto affezionati al papa Alessandro VI ed al figlio di lui Cesare Borgia, e da essi beneficati, mi sembra difficile che gli Orvietani senza gravissimo motivo volessero offendere i potenti confinanti quasi padroni di Perugia e di Siena, non ancora nemici dichiarati dei Borgia, facendoli effigiare fra gli uditori dell'Anticristo, vale

tori nel gruppo a sinistra dell'Anticristo raffigurano Dante nel volto di profilo col naso adunco e cappuccio in capo.

Presso la storia dell'Anticristo, una delle più grandiose e belle che siano state mai dipinte, è rappresentato il finimondo nelle ristrette superfici della parete col grand' arco di comunicazione fra

il Duomo e la cappella. La storia divisa in due parti rappresenta, a destra dello spettatore, i segni precursori della distruzione

a dire tra gli avversari della chiesa e del papa. La stupenda scena era già dipinta da parecchi mesi quando alla dieta della Magione tenuta nel settembre del 1502 i Baglioni, il Petrucci, i Vitelli, ed altri congiurarono contro i Borgia. Nel 1500 non esistevano ragioni politiche per rappresentare fra i nemici della chiesa i Baglioni, il Petrucci, ed i Vitelli. Inoltre la prudenza sconsigliava da collocarveli gli Orvietani, sebbene tanto devoti ai Borgia che deliberarono il 25. VIII. 1503 *fiende exequie pro anima felicis recordationis Alexandri pape* VI da celebrarsi nel Duomo con le medesime spese in cera ed elemosine fatte pei funerali di Paolo II. *Arch. comunale d'Orvieto. Riformanze*, CLXV, f.i 298, 300. Anche il MANNI, fogl. 29, p. 6, negò che nella scena esistesse il ritratto di Paolo Vitelli.

del globo terraqueo, a sinistra gli effetti del fuoco piovuto per annientarlo. Sulla prima in basso una donna adusta di mezza età volge lo sguardo al centro dell'oratorio e per accennare alle cose profetate indica colla destra il volume che tiene aperto con la mano sinistra. Ne legge le parole una bella bionda collocata dietro la sibilla. Un vecchio coperto dal turbante e da ampia veste gialla solleva vivacemente la destra per affermare prossimo il momento della profetata distruzione dell'orbe. Tre uomini meditano sulle parole del vecchio e tre soldati avvezzi ai cimenti guardano in alto. Al di sopra dello stupendo gruppo il terremoto fece crollare grandioso edifizio, e smarrita volge gli occhi alle rovine una giovane donna accompagnata da un uomo nella pienezza dell'età, probabilmente l'affettuoso consorte, non che da altra donna e da tre vecchi, ognuno atterrito. Più in alto tre giovani colle braccia avvinte dietro il tergo attendono la morte da quattro sicari, due soldati inseguono un cavallo in fuga spaventato dal traballamento della terra. Vedonsi caduti fastosi edifizi, raggi di fuoco piombanti dall'alto, il sole e la luna oscurati. Alcuni osservando ottenebrati i due grandi astri vorrebbero le scene del subissamento dell'orbe ritratte fra luce fioca ed incerta; ma il maestro inteso ad assicurare l' effetto generale dell'opera preferì d' illuminare vivamente i gruppi.

Nella seconda storia dall'altro lato dell'arco, due diavoli a chiaroscuro e due coloriti lanciano dall' alto torrenti di fuoco sopra tre gruppi di figure quasi tutte a piedi, poche a cavallo. Uomini e donne atterriti dagli spaventosi fenomeni e dallo spettacolo dei caduti già esanimi fuggono per salvare la vita propria e quelle dei figli. Quali movenze, quali scorci, quale verità nelle figure. Come sono espressi il terrore e la disperazione dei colpiti dalla pioggia di fuoco, l' ansietà di salvarsi! Nel maraviglioso gruppo dei fulminati con alcuni già caduti, con altri in atto di cadere, l'interesse è aumentato dalle due madri che trepidando pei figlioletti li stringono al seno speranzose di salvarli. Il gruppo è talmente bello che lo riproduco in proporzioni maggiori.

Qualcuno censurò le vesti poste in dosso alle figure nelle scene ora descritte, perchè della foggia usata ai tempi di Luca: giustacuori e calzoni attillati pei giovani, abiti pesanti pei vecchi e per le donne, armature quattrocentistiche pei soldati. Ma gli artisti del rinascimento abbigliarono le figure secondo il costume allora in uso, nè Luca poteva divinare quali vestiti indosseranno gli uomini viventi all'angoscioso momento del finimondo.

Il pittore ne riunì le due scene separate dall'apertura per accedere nell' oratorio aggruppando graziosamente sopra il vertice dell'arco cinque angioletti a chiaroscuro. Uno in piedi solleva lo stemma

dell' Opera del Duomo Orvietano, gli altri curvi reggono i nastri svolazzanti ai quali è raccomandato una grande cartella con iscrizione adesso svanita.

Segue la mirabile scena della resurrezione dei defunti, soggetto rappresentato spesso nel medio evo e che Luca dipinse in guisa da farvi trionfare il più sano naturalismo. Vedeva nella medesima facciata del Duomo orvietano i risorti già rivestiti di carne sollevare i

coperchi degli avelli:[1] aveva veduto o saputo come scoperchiando i sarcofaghi, o sortendo i corpi da orifizi simili alle bocche dei pozzi era stata simboleggiata la resurrezione della carne in s. Maria di Toscanella,[2] ed avrà più volte notate le buche quadre dall'Angelico disposte simmetricamente sul terreno per indicare i sepolcri d'onde erano usciti i defunti appellati al Giudizio finale.[3] Invece Luca senza ricorrere a segni rappresentativi adottò il modo più semplice e si-

gnificativo di far sortire dal terreno gli scheletri che avevano ripreso o stavano per riprendere l'antica carne all'udire gli squilli delle trombe angeliche. Sul cielo stellato due angioli seminudi con le ali aperte richiamano in vita i trapassati sonando lunghissime trombe ornate d'enormi pennoni bianchi con croce rossa.[4] Numerosi angio-

[1] D'Agincourt, V, 377, e atlante tav. 32 scultura.

[2] Campanari, *Tuscania e i suoi monumenti.* Montefiascone, 1856, I, 316.

[3] Supino, 56, 62.

[4] Gli angioli sono tutti diversi secondo i differenti offici disimpegnati, d'esecutori della divina giustizia, di guardie, di premiatori dei buoni, di musici, ecc.

letti a chiaroscuro volano intorno ai trombettieri. Da basso folte turbe d' ignudi in atteggiamenti svariatissimi si maravigliano di trovarsi rivestiti di carne. Alcuni s' abbracciano, altri guardano in alto lieti di rivivere quantunque incerti della propria sorte, pavidi dell'avvenire. Vedonsi ossa ricoprirsi di carne, scheletri sollevarsi dal terreno in posizioni strane, e muoversi come corpi viventi. Si scorge nei risorti incertezza e sorpresa per la novità della cosa, grato compiacimento pel corpo recuperato, gioia d'incontrare i proprii cari da tanto tempo perduti.

Nella storia successiva i reprobi riuniti ed angariati dai diavoli attendono la condanna. Tre angioli armati e coperti di ferro, dall'attitudine calma e risoluta, sorvegliano l'immenso stuolo dei malvagi. Due diavoli e due dannati sollevatisi verso il cielo precipitano al basso. Nel centro della scena un demonio calvo e cornuto vola tenendo cavalcioni sulle spalle formosa donna, e maliziosamente l'adocchia di sbieco beffandola perchè le sue azioni furono tali da

meritarle d'essere trasportata fra i *meschini perduti.*[1] I tratti della donna sono i medesimi della figura muliebre che nella predica dell'Anticristo stende la mano al ricco usuraio vicino sollecitandolo ad

accrescere il tesoro del Seduttore. Novellano come la misera in groppa al demonio raffiguri certa orvietana, la quale dopo accettati gli omaggi di Luca lo respinse, ma vedutasi così sconciamente effigiata abbandonò la vita impudica.[2] Al Bonarruoti piacque talmente questo grup-

[1] L'idea del gruppo col diavolo e la donna perduta potè germogliare nel Signorelli dal possesso che, a malgrado dell'intervento di s. Francesco, *un de' neri Cherubini prese* dell'anima di Guido da Montefeltro, e dallo scherno che il diavolo rivolse al *dolente*, dicendogli:

forse
tu non pensavi ch' io loico fossi!

DANTE, *Inf.* XXVII, 111 — Il D'AGINCOURT, IV, 443, segnalò questo gruppo come modello delle cognizioni anatomiche di Luca.

[2] D. VAL., *St. D. O.* 214 — FRENFANELLI, *Niccolò Alunno.* Roma, 1872, p. 172 — Se il racconto è vero, la vendetta di Luca fu terribile. Sulla scena dell'Anticristo avrebbe ritratta la donna nel momento di commettere la colpa, e qui trasportata all'inferno per esservi punita quale favoreggiatrice del Seduttore.

po che lo riprodusse nel Giudizio universale colla differenza che alla Sistina il demonio afferrata la femmina per le gambe l'ha gettata dietro le spalle col capo all'ingiù, ed egli sporge la testa dalla forcata delle cosce muliebri.[1] In basso è aggruppato lo stuolo dei reprobi portati addosso dai diavoli, stretti alla gola, variamente straziati, avvinti con funi, flagellati, ghermiti pei capelli, o in altre maniere martoriati. I miseri caduti al suolo, o lanciati sopra altri infelici sono effigiati in posizioni differentissime, ritti, curvi, distesi, genuflessi, resistendo alle sevizie, esprimendo tutti ineffabile disperazione. È un'orgia di corpi, di teste, di braccia, di gambe, un disordine veramente infernale, ma ciascun gruppo ha vita propria, ciascuna figura espressione speciale, e fra tanto scompiglio è patente la naturalezza dei singoli atteggiamenti. Produce immenso effetto lo spettacolo di tanti tormentati, il gusto feroce dei diavoli nell'angariarli, il modo così variato di significare l'angoscia, il dolore, lo sconforto, la rabbia. Come doveva essere fervida, inesauribile l'immaginazione del pittore per rappresentare al vivo il contrasto di così varie passioni.

Sulla parete con le finestre sono effigiati a destra episodi del triste viaggio dei reprobi all'inferno e della loro condanna. Nel cielo stellato gravi e mesti per la dura sorte meritata dai malvagi vigilano in piedi un angiolo corazzato posando le mani sul pomo della spada nuda, ed impugnandola sguainata un

[1] A Firenze il gruppo di Michelangiolo si vede sulla copia del Giudizio della Sistina eseguita dal forlivese Francesco Dandi, nella galleria Corsini, n.° 207.

secondo angiolo coperto di leggeri veli, colla mano sinistra premendo al fianco lo scudo. Un demonio con *insegna* sventolante nell'asta posata sulla spalla, seguìto *da lunga tratta di gente*, corre *ratto*

su la trista riviera d'Acheronte,

effigiata nel centro dell'affresco. Caronte solca *la livida palude*[1] per traghettare cinque sciagurati presi da estrema disperazione a vedere avvicinare l'infausta nave. Più abbasso munito di tridente ringhia Minosse seduto, e cintosi due volte colla coda, giudica un giovane con le braccia avvinte dietro le spalle, che riceve la condanna tenuto genuflesso da un demonio con ali aperte, dietro al quale appariscono molte teste di reprobi in attesa del giudizio. Sul davanti un altro demonio ghermiti i capelli ad un dannato disteso a terra gli preme il fianco col ginocchio e minaccia di colpirlo colla destra. Quale angoscia esprime il miserello! I diavoli di Luca dalle forme umane, dai corni corti sulle tempie, dal corpo coperto di zone pelose, hanno la pelle chiazzata da placche rosse o verdastre, simbolo del veleno che rode l'esistenza agli angioli ribelli.

La finestra ad arco acuto posta sopra il barocco altare, che guasta l'armonia delle decorazioni della cappella, separa la trista scena dei dannati alle pene eterne dalla vocazione dei buoni dipinta a sinistra. Simboleggiano i nove cori angelici quattro angioli che accennano il cielo, un altro a volo verso gli eletti aggruppati in basso, due in

[1] DANTE, *Inferno*, III, 52, 55, 78, 98.

alto che suonano chitarre, uno il piffero ed il nono sopra la finestra il saltero. Egregiamente modellati sono gli angioli, stupenda l'espressione di grata maraviglia dell' eletto in piedi col braccio destro disteso e il sinistro sopra la fronte, come la riconoscenza a Dio di quello genuflesso con le braccia in croce sul petto, ed il fervore della preghiera nella mezza figura che congiunte le mani si solleva sopra l'arco della finestra sottoposta.

Abbondante di figure è la storia degli eletti nella valle di Giosafat. In alto nove angioli assisi sulle nubi suonano cembali e stru-

menti a pizzico, a plettro, ad arco, due volano al centro e spargono fiori sulla turba assembrata in basso.[1] Altri angioli dai volti graziosissimi come i primi undici invitano i beati ad entrare nel regno celeste, o li coronano con serti. Nei più variati atteggiamenti confabulano i buoni felici di rivedersi, o genuflessi lodano Dio, o

[1] Negli angioli di Luca il CAVAL., VI, 227, 233, 235, notò forti reminiscenze con la gloria d'angioli intorno al Padre Eterno che corona la Vergine, opera del Botticelli, n.° 73, alle Belle Arti Fiorentine.

stringono le braccia al seno, o sollevano lo sguardo nell'attesa di ricevere l'ambito premio, o colla maggiore umiltà inchinano il capo per lasciarsi incoronare.

Notò il Della Valle che a destra in questa storia degli eletti si vedono quattro gambe, non il restante delle figure.[1] Veramente i due angioli in piedi sopra certe tavole coprono i busti delle due figure: ma il pittore trascurò di far apparire qualche parte dei loro corpi, supponendo di non esporsi a censure se lasciava le gambe già colorite. Forsanco non s' avvide della cosa egli obbligato dai patti contrattuali a dipingere le figure dal mezzo in su, e libero di far colorire dai discepoli le parti inferiori. La menda poi, se vogliamo dirla tale, scomparisce innanzi ad opera tanto eccellente per l'invenzione e la composizione.

Sono dorati i fondi delle due scene degli eletti, le numerose borchie di gesso e i piccoli dischi in cera a rilievo sparsi qua e là nei diversi affreschi.

In Orvieto Luca affascina e sorprende con l'energia del pennello, con la forza dell'espressione, colla varietà delle composizioni create dalla sua immaginazione sconfinata. Egli vi raggiunse il più alto grado della propria potenza creativa. Per la grandezza delle scene, pel modo fantastico di distribuirle, pel numero delle figure, per la naturalezza delle movenze, per la verità degli atteggiamenti, gli affreschi orvietani occupano luogo principale fra le insigni opere d'arte e sono il trionfo del nudo. Qual fama godessero nel secolo XVI si arguisce dalle frasi del Vasari fervente ammiratore del Bonarruoti. L'episodio della donna a cavalcioni del diavolo ed altre invenzioni del Signorelli nel *divino Giudizio furono da Michelangelo gentilmente tolte in parte dalle invenzioni di Luca, come sono Angeli, Demoni, l'ordine dei cieli, e altre cose, nelle quali esso Michelangelo imitò l'andare di Luca, come può vedere ognuno.*

Le decorazioni secondarie della cappella formano armonico complemento alle principali. Nelle due pareti con l'arco d'accesso e con le finestre rigira presso lo stacco delle volte larga fascia ornata di graziosi fregi e di tondi con teste umane. Nessuna finta cornice circonda la storia dell'Anticristo, mentre le altre sette sono ricinte da archi in prospettiva e da imbotti più o meno larghe del pari finte e fregiate di rosoni. Le imbotti ed i rosoni sono coloriti con tale artificio da lasciare a prima vista lo spettatore incerto se il rilievo è simulato o vero.

Fregi multiformi ed ornati a chiaroscuro su fondi neri, rossi o dorati coprono i finti pilastri e le due colonnette rilevate all' in-

[1] D. Val., *St. D. O.* 215, e Vas., *ed.* D. V. IV, 337, nota (*).

gresso dell'oratorio. La superficie poi delle pareti non occupata dalle grandi storie è coperta di decorazioni collocate in ordine quasi matematico e tali da far risaltare maggiormente le storie soprapposte.

Tangente all' impiantito gira uno zoccolo alto M.i 1,29, con capricciose figure a chiaroscuro quasi fossero scolpite sul marmo, adesso sbiadite e poco visibili. Sullo zoccolo posano finti pilastri coronati da cornicione per un' altezza di M.i 4, 20, tanto gli uni, quanto il fregio dell' altro ornati da meandri su fondo dorato. Gli spazi fra i pilastri hanno forme diverse: quattro sono quadrati,[1] due da un lato curveggiati a motivo degli archi delle cappellette incavate nella grossezza della muraglia, sei rettangolari nelle pareti colle finestre e colla grande apertura per accedere nell'oratorio. Tutti gli spazi sono circondati da fasce, delle quali due in finto rilievo colorite a porfido hanno in mezzo una fascia nera con greca dorata.

Maravigliosi rabeschi coprono gli spazi. Fauni, satiri, sirene, centauri, ippogrifi, cavalli marini, tritoni, delfini, vedonsi intrecciati a fogliami, tralci, rami, senza che figure così variate producano confusione. Anche scudetti a guisa di cammei ornano i lembi dei cantoni di due spazi quadrati.[2] Questi ornamenti appartengono al genere denominato *grottesco*, che i moderni storici dell'arte affermano principiato ad usare nell'anno 1494 dal Pinturicchio all'appartamento Borgia in Vaticano,[3] e trascorso un quinquennio da Pietro Perugino al Cambio di Perugia.[4] Pertanto Luca sarebbe stato il terzo ad adoperarlo nella cappella d' Orvieto.

[1] Dei quattro grandi spazi quadrati alti M.i 3,175, due sono larghi M.i 3,18, uno M.i 3, 26, uno M.i 3,32.

[2] Nel quadrato coll'effigie di Virgilio i cammei rappresentano le forze d'Ercole: in quello coll'effigie d'Orazio tre cammei deperirono, e nel quarto sembra raffigurata un' impresa di Perseo.

[3] Il GRUNER, *Decorations de palais*, etc. Paris, 1854, p. 1, era sempre persuaso che Raffaello avesse introdotto l'uso delle grottesche. — Il *Prospectivo Milanese depictore, Atti dei Lincei*, serie II, Roma, 1876, III, 53, il quale scriveva circa il 1500, menziona le

ruinate grotte
di stuccho, di rilievo, altri colori,
d'ogni stagion(*e*) piene di pintori,
più la state che 'l verno infresche.
Andian per terra co' nostre ventresche,
con pane, con presutto, poma e vino,
per esser più bizzarri alle grottesche,
pare(*n*)do inver chiaschun spaza camino,
rompendoci la schiena cho ginocchi.

Il vocabolo *grottesca* entrò subito nell'uso comune. Nel 29. VI. 1502, il cardinale Francesco Piccolomini, poi Pio III, pattuì col Pinturicchio che nella sagrestia del Duomo di Siena dovesse *lavorare a la forgia et disegni che hoggi chiamano grottesche*. EHRLE, 53, 57.

[4] MÜNTZ, *Hist.* II, 334 — CAVAL., *Raf.* I, 29 — ORSINI, 88 — *G. E. A.* III, 13.

Minori quadrati di M.[i] 1,02 per lato, compresa la cornice, occupano il centro dei grandi spazi quadri, come dei due prossimi alle

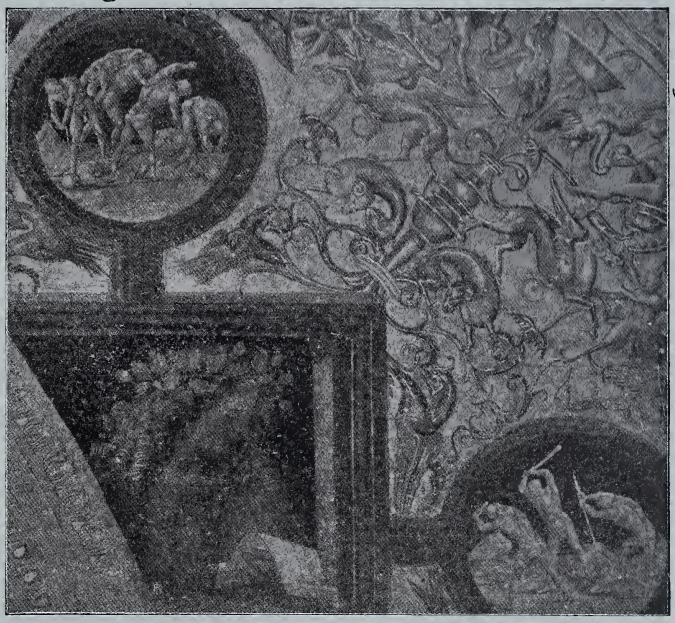
cappellette, ed hanno sotto, lateralmente, e sopra quattro medaglioncini del diametro di M.[i] 0,54 colla cornice. Nei sei quadratini di M.[i] 1,02, spiccano le mezze figure d'Omero, Virgilio, Ovidio, Orazio,

Lucano, *la bella scuola* del *signor dell'altissimo canto*, e di Dante *sesto tra cotanto senno.*[1] Sui medaglioncini in croce attorno alle imma-

gini dei poeti sono rappresentati episodi dei loro poemi, se non che scene della Divina Commedia, circondano l'effigie di Virgilio, col vate Fiorentino sempre accompagnato dal Mantovano.

[1] *Inf.* IV, 94, 102.

Le cornici sugli archi delle cappellette incavate nella muraglia coprono parte dei quadratini colle immagini d'Omero e di Lucano; i vuoti poi esistenti nelle pareti colle cappellette impedirono al maestro di pitturare un medaglioncino e l' obbligarono a mozzarne un secondo in ambedue gli spazi. L'ottima conservazione dei rabeschi nello spazio coll'effigie di Lucano dai lunghi capelli inanellati coronati di quercia, m'induce a riprodurre anche questa parte di decorazione.



Due medaglioni ornano i rettangoli presso l' arco di comunicazione fra il Duomo e la cappella. Nel primo col diametro di M.i 0,76 rimane solamente il manto rosso e scomparve il volto della figura.[1] Nel secondo col diametro di M.i 0,96 ammirasi benissimo conservata l' effigie del siciliano Empedocle, secondo le cui dottrine il mondo tornerà nel caos.[2] Il filosofo, come fosse affacciato alla finestra, sporge il busto dall' apertura rotonda per osservare in alto gli effetti del cataclisma da lui preveduto e dipinto al di sopra nelle stupende scene del finimondo. In modo più semplice ed espressivo non poteva il pittore significare le teorie cosmologiche del filosofo.

Un medaglione dal diametro di M.i 0,74, in mezzo a due quadretti alti M.i 0,53 × 0,74, adorna ciascuno dei quattro rettangoli dipinti sulla parete colle finestre. Parte di queste decorazioni soffrì gravissimi danni allorchè nell'anno 1652 all'antico altare sostituirono l'attuale così barocco da alterare l'euritmia della cappella e da con-

[1] Il guasto derivò dall' avere nel 1717 appoggiato alla muraglia un monumento sepolcrale, ora remosso, ad un Nuzi vescovo d' Orvieto.

[2] Luzi, 194 — Brunamonti, in Fumi, 376.

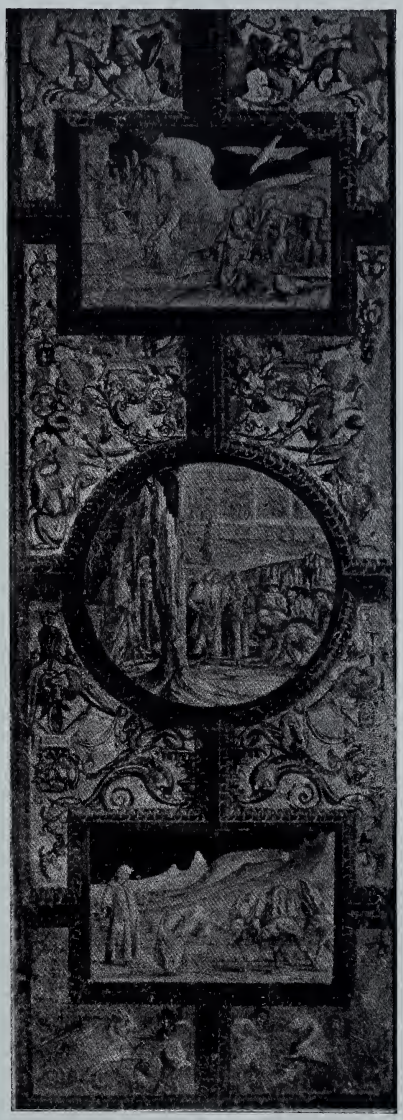
sigliare a remuoverlo senza indugi per collocarvene un altro in armonia colle pitture circostanti.

Voglio lusingarmi che le illustrazioni del testo diano precisa idea dei bizzarri intrecci immaginati dal pittore. La consueta vivacità e vigoria di Luca trasparisce pure dalle scenette a chiaroscuro sui grandi e sui piccoli medaglioni, come sui quadretti. Chi desidera particolari notizie dei soggetti mitologici e danteschi rappresentativi ricorra al succinto Fumi, o al diffuso Luzi.[1] Il secondo li spiegò tutti con diligente minuzia. Undici chiaroscuri nei medaglioncini intorno alle effigi di Virgilio e di Dante, nel medaglione e nei quadretti del primo rettangolo a sinistra nella parete colle finestre illustrano episodi dei primi undici canti del Purgatorio.

Le scene dantesche palesano lo studio fatto dal Signorelli del poema sacro, e l'attitudine sua a penetrarne lo spirito. La Divina

[1] Fumi, 377 — Luzi, 166-196.

Commedia offrì a Luca larga fonte d'ottimi soggetti per capricciose invenzioni, ed il Cortonese al pari d'altri pittori rese a Dante l'omaggio negatogli dai letterati contemporanei. Se avesse illustrato l'intero poema, n'avrebbe effigiati gli episodi colla maggiore originalità, ed inventate scene meno monotone e pesanti di quelle del Botticelli tutto inteso a tratteggiare le singole figure, incurioso del complesso.[1] Le scene orvietane mostrano che Luca possedè la forza di sollevarsi all'altezza del poeta,[2] interessano perchè immaginate da sommo maestro, ed a noi di tanti anni posteriori permettono d'intendere quali ispirazioni attingeva alla Cantica un pittore vissuto 200 anni dopo l'Alighieri.[3]



[1] L'Ephrussi, in *Gazette des Beaux Arts*. Paris, 1885, II, 48, trova imperfette e quasi studii preliminari le illustrazioni del Botticelli. — Il Berenson, *Ital. Painters*, 79, dice dal maestro Fiorentino riprodotte le forme medievali, mentre le illustrazioni del Cortonese riescono piacevoli, e quali le creerebbe un pittore moderno, che volesse esprimere i nostri sentimenti. Ripete uguali considerazioni nel volume *The study and criticism of italian art.* London, 1901, p. 16.

[2] Nel 1587 inventò figure piene di moto e d'energia, ma coll'artificio che indica la decadenza dell'arte, *Giovanni* Stradano nelle *Illustrazioni alla Divina Commedia.* Firenze, 1893.

[3] Indico i soggetti delle scene dantesche d'Orvieto, che ho tutte riprodotte perchè degne d'essere meglio conosciute

e per lo Fabro loro a veder care (*Purg.* x, 99).

Medaglioncini intorno al ritratto di Dante (*Illustrazione*, p. 123)

I (*sotto*). Dante fatto genuflettere da Virgilio riverisce Catone vecchio venerando (1, 31, 51). — Luca rappresentò una sola scena in questo e nel chiaroscuro IX, ma nonostante la ristrettezza dello spazio le raddoppiò nel V, quadruplicò nel II, triplicò negli altri.

Sono pure dipinte le imbotti delle tre finestre destinate ad illuminare la cappella. Nelle guance colorite in turchino della principale sopra l'altare terminata ad angolo acuto, suonano il liuto due angioli, e sotto stanno in piedi i vescovi ss. Brizio e Costanzo, il primo in atto di benedire, l'altro di leggere. Al centro delle imbotti rabescate delle due finestre laterali all'altare s' ammirano dentro circoli, in quella a diritta le mezze figure dell'arcangiolo Raffaello con Tobiolo, e dell' arcangiolo Gabriele con AVE MARIA scritto in un cartello: nella finestra a sinistra l'arcangiolo Michele pesa le anime, ed egli stesso, oppure un altro angiolo doma Satana.

II (*da sinistra*). I due poeti presso il monte del Purgatorio scorgono venire dal mare l'Angiolo, quindi inchinato da Dante, il quale poi riconosce ed abbraccia Casella seguìto da numerose ombre. Catone sgrida quelli *spiriti lenti* (II, 15, 40, 76, 120). — Nella Cantica l'Angiolo viene a riva sopra una navicella (*vasello snelletto e leggiero*): ma Luca lo fa camminare sulle onde, e creduto il vasello una tazza, la dipinse nella mano sinistra dell'Angiolo.

III (*sopra*). I poeti cercano indarno il passo per *la roccia sì erta*, quindi chiedono agli spiriti d'un gruppo dove *possibil sia l'andare in suso*. Il re Manfredi si palesa a Dante (III, 47, 72, 112).

IV (*da destra*). I poeti s'arrampicano per la roccia, giunti al sommo siedono: quindi Dante vede il sole e trattosi presso *un gran petrone* parla a Belacqua uno dei neghittosi (IV, 22, 52, 56, 101, 123).

MEDAGLIONCINI INTORNO ALL' EFFIGIE DI VIRGILIO (*Illustrazione*, p. 124)

V (*sotto*). I poeti si trovano fra due gruppi di spiriti *per forza morti* e *peccatori infino all'ultim' ora*. Più indietro rispondono ai messaggeri degli spiriti (V, 3, 22, 31, 52).

VI (*da sinistra*). Sordello genuflesso abbraccia reverentemente le gambe di Virgilio: quindi *in terra frega 'l dito*: infine da dove *'l monte era scemo* indica abbasso gli spiriti che seduti cantano (VII, 15, 52, 65, 91).

VII (*sopra*). Dante festeggiato da diversi spiriti. Più indietro Sordello stringe al seno il sommo concittadino, poi saputo ch' è Virgilio s' inginocchia ed umilmente l'abbraccia nei fianchi (VI, 13, 15, 17, ec. 75, VII, 15).

VIII (*da destra*). Dritti sopra differente rupe, colle *spade affocate*, due Angioli vegliano sul serpente maligno strisciante pel terreno. Sordello prima indica ai poeti gli spiriti che cantano, quindi il serpente, interrompendo Dante che ragiona con tre ombre: però nel poema egli dice d'aver parlato soltanto a Nino Giudice e a Corrado Malaspina (VIII, 25, 52, 95).

RETTANGOLO A SINISTRA DELL'ALTARE (*Illustrazione*, p. 127)

IX (*quadretto inferiore*). I poeti incontrano tre superbi carichi d'enormi pesi. Dante parla ad Oderisi da Gubbio (XI, 49). — Una sgraffiatura ingrandita a malizia ha dato forma di grugno suino al volto di Dante.

X (*medaglione*). I poeti attraversano *la cruna* d'un arco naturale. Entrati nel balzo dei superbi li vedono rannicchiati sotto il peso che loro grava le spalle. Indietro osservano le storie scolpite nella *roccia* (X, 7, 28, 118).

XI (*quadretto superiore*). Virgilio parla con Lucia, mentre Dante dorme e

Le cappellette profonde M.i 1,49, larghe M.i 3,39 incavate nelle muraglie d'ala dell'oratorio erano tutte pitturate: ma in quella di sinistra gli affreschi furono sostituiti con lapidi funebri in onore di alcuni orvietani della famiglia Gualterio. L'arcangiolo Michele coloritovi da Luca fu staccato dal muro, posto nell'oratorio privato del palazzo Gualterio, dove si trovava sempre nel 1872.[1] In sèguito l'acquistò uno straniero, ma indarno ho cercato di conoscere in qual luogo ora si trova.

La cappelletta a destra rimane quasi nascosta dal gruppo marmoreo colla Deposizione dalla croce scolpito intorno al 1576 da Ippolito Scalza.[2] Il Signorelli v'effigiò disteso per terra il cadavere di Gesù col capo in grembo alla Madre, e la Maddalena genuflessa che sollevato il braccio del Maestro ne bacia la mano. Sono molto rovinate le tre figure ritratte al naturale davanti all' urna destinata a ricevere la divina salma. Sulla fronte poi del cassone sepolcrale è ritratto a chiaroscuro il Redentore portato a tumulare da tre uomini seminudi, uno che gli sorregge le spalle, uno la vita e le cosce, il terzo i piedi. Un afflitto spettatore volto di schiena stringe desolato le mani sopra il proprio capo. Dicono che a questa Deposizione s' ispirasse Raffaello nel dipingere quella commessagli dalla perugina Atalanta Baglioni, adesso in Roma splendido gioiello della galleria Borghese, n.° 369.[3] Ma i due robusti portatori dipinti da Raffaello adoperano un lenzuolo per compiere l'ufficio pietoso e l' insieme dell'opera a parere mio non ha alcuna analogia con questa

sogna un' aquila a volo. Quindi il Fiorentino genuflesso *chiede che 'l serrame scioglia* all' Angiolo assiso *in su la soglia* del Purgatorio (IX, 19, 55, 76).

Sono mediocremente conservati i chiaroscuri n.i VI e VII: assai rovinati i n.i I, III, IX. Gli undici chiaroscuri con diametro che varia dai centimetri 12 ai 20 pei medaglioncini, 9×12 1/2, e 14×19 1/2 pei quadretti, son riprodotti da *Francesco Saverio* KRAUS *L. Signorelli 's illustrationen zu Dante 's*. Freiburg, 1892.

Senz' avere per soggetto una scena dantesca rappresenta le pene infernali anche il quadretto sulla parete dalle finestre sopra al medaglioncino con Andromeda liberata da Perseo. Un demonio vi sferza un reprobo, un secondo opprime un infelice caduto supino, un terzo ghermito pei capelli un dannato lo pesta coi ginocchi e vuol colpirlo colla clava. L'abitudine presa a raffigurare diavoli cornuti li fece dal Signorelli introdurre anche fra le 10 figure del medaglioncino sotto l' effigie d' Orazio con Orfeo disceso all' inferno per reclamarvi Euridice da Plutone e da Proserpina.

[1] GUARD., 596 — Il CAVAL., IX, 163, suppone il s. Michele d' Eusebio da s. Giorgio, e lo dice successivamente attribuito a Raffaello, all' Ingegno ed al Signorelli.

[2] Questa pregevole scultura dovrebbe esser rimossa e collocata fuori della cappella in altra parte del Duomo.

[3] CAVAL., *Raf.* I, 329 — Col chiaroscuro orvietano di Luca ha qualche analogia il disegno di Raffaello descritto dal PASSAVANT, III, 120, n.° 158.

del Signorelli. I protettori d'Orvieto ss. Faustino e Pietro Parenzi stanno in piedi ai due lati dell' urna: il Parenzi indossa la toga ed il berretto fasciato d'ermellino come portavano i potestà nel secolo XV: ha poi infisso sul capo il martello con cui venne ucciso. Due medaglioni dal diametro di M.[i] 0,57 compresa la cornice, dipinti nelle imbotti dei muri della cappelletta, raffigurano a chiaroscuro il martirio dei due santi. Da una parte il Parenzi agguantato da un sicario mentre il compagno vuol ucciderlo a colpi di martello come fecero gli eretici orvietani nel 1199. Dall' altra il supplizio di s. Faustino rappresentato in tre diversi momenti. Nel piccolo tondo si vede il martire con macina al collo precipitato in un fiume dalla spalletta d' un ponte: quindi sul punto di toccare i flutti; infine con le gambe non ancora coperte dall'acqua che scorre impetuosa.[1]

L' eccellenza dell'opera di Luca, e l'alto valore sempre attribuitole in Orvieto, non le risparmiarono i guasti inevitabili per l'azione del tempo e quelli prodotti da sciagurate manomissioni. Una larga macchia manifestatasi dove avevano murata una finestra prima di pitturare, deturpa la storia colla Resurrezione della carne. I muratori rovinarono alcune decorazioni prossime al barocco altare, e cancellarono il volto della figura nel medaglione a destra dell'ingresso. I Soprastanti poi disfecero il medaglioncino sotto l'effigie di Lucano per collocarvi certa lapida laudatoria del Signorelli e dello scultore Scalza, quasi che il miglior tributo di lode ai due maestri non fosse lo scrupoloso rispetto alle splendide manifestazioni del loro ingegno.[2]

Mancano precise notizie sul tempo occorso ai lavori di pennello nell' oratorio, e senza dubbio l'opera soffrì qualche interruzione. Due mesi dopo principiate le pitture della volta Luca era in Cortona, vi tornò nell' inverno del 1500, vi si trovava il 21 febbraio perchè sortì del Consiglio generale, nè addusse scuse d' assenza. Vi si restituì nell'autunno, quando il 14 ottobre dotò la figlia Felicia con fiorini 200 e 20 assegnati dalla madre, sborsando circa un quarto del danaro promesso. Sarà poi stato presente alle nozze della figlia con Luca del fu Carlo Della Boscia, il quale come la sua famiglia esercitava l'arte del lanaiuolo.[3] Il 19 gennaio 1501 era in patria avendo pagati al genero alcuni danari della dote finita di sborsare il 30 settembre 1507. Il 1 di maggio restò mallevadore ad un amico sortito per risedere Priore del Comune cortonese: il 5 di giugno vendè la

[1] Il Luzi, 199, crede una donna la figura della quale vedonsi i soli piedi, e vittima diversa dal martire quella che sta per toccare i flutti.

[2] Il Fumi, 367, 377, dà notizie sulle ripuliture degli affreschi nell'oratorio.

[3] *A. S. F. Rog.* L. 254, f.° 4. — N. 178, f.° 133.

metà d'una casa al fratellastro Ventura. Estratto del Consiglio generale il 21 febbraio 1502 non si scusò colla lontananza dal Comune, e n' era partito il 23 febbraio avendo il genero Della Boscia riscosso per commissione del suocero il prezzo residuale della casa venduta a Ventura Signorelli.[1] Duranti le assenze invernali del maestro il lavoro sarà rimasto sospeso, nelle altre v'avranno atteso gli scolari. Sul progresso dell'opera danno qualche lume i pagamenti effettuati, dovendo secondo i capitoli d' allogagione essere proporzionali all'avanzamento delle pitture. Nel 19 marzo 1501 Luca riscosse dal camarlingo Niccolò d'Angiolo ducati 58 e carlini 10, e si dichiarò soddisfatto dei quartenghi di grano e delle some di vino dovutegli dopo il 15 ottobre 1500. Nel medesimo anno 1501 per certe pitture, che più non esistono sulla cappella presso l'altra del Corporale, ricevè fiorini 3; per gli affreschi dell'oratorio una volta fiorini 111, una seconda fiorini 201. 8. 8. —. Nel 1502 il camarlingo Tommaso gli pagò fiorini 297. 1. 5. —, da baiocchi orvietani 50 per fiorino.[2] Ai 5 dicembre 1504 con ducati 78, meno soldi 8, Luca venne dal camarlingo m. Giulio saldato *pro residuo picturarum*, e promise di tornare a finir la cappella per fiorini 133, soldi 12, a quanto sembra, essendo molto oscure le frasi usate dal camarlingo nel registrare la promessa,[3] che non potei collazionare col testo dell'atto mancando nell'archivio notarile d'Orvieto i rogiti di ser Piero di Stefano, dal quale fu scritta la quietanza e l'obbligazione del maestro.

Per ottenere il saldo delle proprie fatiche Luca interpose gli autorevoli uffici di Guidobaldo duca d' Urbino, congiunto e nelle piene grazie del papa Giulio II. Con lettera da Roma del 14 aprile 1504 il duca invitò i Conservatori d' Orvieto a soddisfare il pittore da lui *amato non vulgarmente per le virtù et singulare sue condicione.*[4] Nel 1510 un nepote di Luca, probabilmente Francesco di Ventura Signorelli, ricevè fiorini 2, soldi 60, come rimborso di piccole spese, anche d'una gita ad Orvieto, e fiorini 10, soldi 30 per l'oro messo nella cappella.[5] Gli avvenuti pagamenti mostrano la grand' opera terminata nel 1503. Trovandosi in Orvieto nel 1502 Luca consigliò di togliere i vetri colorati dalle finestre della cappella ed i Sopra-

[1] *A. S. F. Rog.* C. 683 (1500-1501), f.° 101 — C. 683 (1502), f.° 22 — C. 683 (1504), f.° 37 — C. 684 (1506-1509), f.° 114.

[2] Fumi, 382, 410 — *G. E. A.* IV, 292.

[3] *G. E. A.* IV, 294.

[4] Il *G. E. A,* IV, 294, ed il Vischer, 356, leggono 14. iv. 1509, la data della lettera del duca, dal Fumi, 410, corretta 14. iv. 1504. La vera data è questa, poichè Guidobaldo, morto il 23. iv. 1508, più non scriveva lettere nel 1509.

[5] Fumi, 410 — *G. E. A.* IV, 294.

stanti acconsentirono, ordinando l' 8 di settembre di sostituirvi vetri incolori più adatti a bene illuminare gli affreschi.[1]

Mancano notizie sui discepoli adoperati in Orvieto. Probabilmente aiutarono il maestro i due Urbani figli dello scultore cortonese domiciliato in Siena, già testimoni all' allogagione delle pitture sulle volte, e senza dubbio Girolamo Genga come lo prova indirettamente l'affresco da lui dipinto in Orvieto nel palazzo municipale. Avvinto ad un albero s. Sebastiano volge lo sguardo sulla palma dei martiri mostratagli da un angiolo librato a volo. Il santo ben modellato ha il collo troppo grosso, sono sproporzionate e spiacenti le figurine dell'angiolo e del giovane genuflesso di fianco al martire. Lo scolaro imitò dal maestro le colline del paesaggio ed i tre arcieri seguìti da un pedone che sembra condurre a mano il cavallo inforcato da un militare armato di lunga asta. L'affresco, già supposto del Perugino, è adesso ritenuto giustamente opera giovanile del Genga,[2] sebbene abbia grandi affinità colla tavola originale o copiata attribuita al Perugino, n.° 386 della Galleria Borghese a Roma.

Mentre lavorava in Orvieto il Signorelli se n' allontanò quasi sempre nelle feste di Natale e nel gennaio, ma vi si trovava il 30 decembre 1500 perchè segnò questa data in un dipinto ora custodito nel Museo saviamente collocato dagli Orvietani nel gran salone dell'antico palazzo papale prossimo al Duomo. Camarlingo dell'Opera di s. Maria era in quel tempo ser Niccolò d' Angiolo,[3] e Luca ritrasse le sembianze del camarlingo rimpetto alle proprie in una tegola di terra cotta alta M.[i] 0,32 × 0,39, scrivendo NICOLAUS sul petto del camarlingo, LUCA sul suo. Le astute, ma bonarie fattezze dell'Orvietano formano bel contrasto con quelle maschie del Cortonese. Il Cavalcaselle interpetrando erroneamente l'iscrizione a tergo dei ritratti li pretese del 1503,[4] mentre la data è 30 decembre

[1] FUMI, 211, 245.

[2] GUARD., 598.

[3] *Arte*, 1900, III, 126 — Tre documenti prodotti dal FUMI, 408, 410, mostrano ser Niccolò camarlingo dell'Opera nel 27. IV. 1500 e 19. III. 1501. Nella iscrizione a tergo del dipinto ser Niccolò è cognominato *Franchi*. Questo sarà stato forse il suo casato.

[4] CAVAL., VIII, 477 e nota 1 — La CRUTTWELL, 85, 86, letto rettamente 30. XII. 1500, riferì il dipinto al 1503.

1500.[1] Le parole dell'iscrizione *sacellum hoc judicii finalis ordine figuratum perspicue pinsit* sono nuova conferma che alla fine del 1500 erano ultimate le grandi storie sulle pareti della cappella.

In Orvieto credono del Signorelli il dipinto della lunetta esterna sopra la porta principale della chiesa di s. Lorenzo. La Madonna col Putto in braccio e due santi sembrano di Luca, ma sarebbe audacia l'affermarlo tanto sono annerite le quattro figure. In s. Maria della Misericordia sulla parete della stanza ora destinata a sagrestia esiste un grand'affresco col Bambino in atto di benedire tenuto nel grembo dalla Madre, ed ambedue effigiati dentro una mandorla ornata con teste angeliche. Presso alla mandorla quattro angioli si assomigliano a quelli di Luca; piacente e non indegno del maestro il s. Sebastiano: paiono sue le rupi del fondo, ma i ss. Francesco, Girolamo ed Agnese non appartengono al Signorelli.[2] Per me la maggior parte dell'affresco è opera degli scolari.

Nella chiesa di s. Antonio supposero del Signorelli l'effigie del santo eremita dipinta nella tavola dell' altar maggiore, incorniciata da pietrami coll'anno 1493 scolpito sul fregio della cornice. Il Guardabassi rimase indeciso fra l'attribuirla o negarla a Luca.[3] Io non la credo sua, ma gli concederei la lunetta superiore che sembra aggiunta dopo il 1493, col Bimbo che benedice sorretto dalla Madre seduta, con quattro angioli in adorazione da sinistra, due da destra. Fu detto che in una stanza presso la chiesa di s. Antonio si trova un dipinto sbiadito ed in parte rovinato rappresentante la Morte effigiata da Luca colle forme di scheletro vivente.[4] Le accurate indagini da me fatte nella chiesa e nei locali appartenuti all'attiguo convento soppresso mi persuasero che il dipinto non esiste.[5]

[1] LUCAS SIGNORELLUS. NATIONE YTALUS. PATRIA CORTONĒSIS. ARTE (pictur)E EXIMIUS MERITO APELLI COMPARĀDUS. SUB REGIMINE ET STIPENDIO NICOLAI FRĀCHI EIUSDEM NATIONIS. PATRIÆ URBEVETANE. CAMERARII FABRICE HUIUS BASYLICE. SACELLUM HOC VIRGINI. DICATŪ IUDICII FINALIS ORDINE FIGURATŪ PERSPICUE PINSIT. CUPIDUSQ̄ IM̄ORTALITATIS UTRIUSQ̄ EFFIGIĒ A TERGO LITTERARŪ HARŪ NATURALITER MIRA EFFINSIT ARTE. ALEXANDRO VI.° PONT. MAX. SEDENTE. ET MAXIMILIANO. IIII INPERANTE. AÑO SALUTIS M.°CCCCC.° TERIO (*sic*) KALENDAS IANUARIAS. — La tegola nella parte posteriore è intonacata. Sull'intonaco fu scritta l'epigrafe in alcuni punti sgraffiata.

[2] GUARD., 590.

[3] GUARD., 588.

[4] VIGO, *Le danze macabre in Italia.* Livorno, 1878, p. 32, donde trasse la notizia il MÜNTZ, *Hist.* II, 151.

[5] Il GUARD., 588, crede della scuola di Luca un affresco con la Vergine, coi genitori ss. Giovacchino ed Anna, e sei angioli, esistente nell'antico oratorio del Carmine adesso ridotto a fienile. A me riuscì impossibile vederlo.

CAPITOLO VI

Dono d'un molino a Luca. Il Rimpianto ed il Gradino per s. Margherita di Cortona. La peste in casa Signorelli. La Maddalena d'Orvieto. Affreschi al Vaticano nel 1504. Luca non lavorò a Roma nel 1508. Il Rimpianto di Cortona riprodotto per Matelica. Lavori pel Petrucci a Siena. Tavole d'Arcevia. Allogagione di tavola in Iesi. Tavola da pitturare come dote d'una nepote che si vestiva monaca. La Comunione pel Gesù di Cortona, affreschi distrutti e lunetta nel nostro Duomo. Disegni per due incisioni di Marcantonio Raimondi e per un piatto di ceramica faentina.

Gl'imponenti lavori d'Orvieto non avevano impedito a Luca, come ho già detto, di tornare varie volte in patria, anche pochi giorni dopo aver posta mano alla grand'opera. Nel 17 luglio 1499 Giuliana di m.° Ventura Signorelli donò un molino al pittore, ed esso promise d'effigiare le figure che la cugina desiderava dipinte nel nuovo tempio del Calcinaio, da lei con testamento del medesimo giorno istituito erede universale, fuorché nell'immobile pochi momenti prima donato. Ma nemmeno trascorsi due mesi, ai 10 di settembre, la vecchia revocò donazione e testamento, affermò d'aver regalato il molino *ducta precibus et dolo magistri Luce et aliorum de sua familia.* Ignoro se alla Giuliana giovò d'allegare che lo statuto municipale vietava siffatti doni [1] e se il regalo venne annullato: peraltro al Calcinaio non esistono pitture di Luca, nè restano notizie che vi lavorasse.

Nel 1502 il Signorelli creò per l'altar maggiore della chiesa cortonese di s. Margherita lo stupendo Rimpianto sopra Gesù deposto dalla croce, trasportato con altri insigni quadri provenienti da chiese soppresse nel coro del nostro Duomo per decreto granducale del 31 gennaio 1786.[2] Affermarono ripetutamente che nella tavola esiste l'iscrizione LUCAS EGIDII SIGNORELLI CORTONENSIS. MDII.[3] Al Cavalcaselle, ed a me non riuscì di vederla; ma i giudici delegati a formare il primo processo per la beatificazione di s. Margherita, visitando nel 1640 la chiesa dedicata alla grande Penitente, *viderunt*

[1] *A. S. F. Rog.* N. 178, f.i 24, 26, 34.
[2] *A. C. C.* P. 109, f.° 1173 — Q. 96, f.° 141.
[3] Così anche nel VAS., *ed. Bott.* I, 514, nota 4.

tabulam antiquam, et in ea diversas imagines, videlicet Jesu Christi e cruce depositi et plurium sanctorum depictas manu celeberrimi pictoris Lucæ Egidii de Signorellis de Cortona, de anno 1502, *prout ibidem legitur in antiqua inscriptione.* Disparve la segnatura già posta sotto le figurine incastrate nella cornice della tavola, ma, se mancassero altre testimonianze, l'atto che la ricorda riveste tali caratteri d'autenticità da togliere ogni dubbio sul tempo della creazione del bellissimo quadro.[1]

Questo Rimpianto è la prima opera di Luca con data certa esistente in Cortona; e la mancanza fra noi d'opere anteriori datate e firmate mi fa sospettare che pure al nostro pittore possa applicarsi la sentenza di Cristo: *Nemo propheta in patria sua.* Forse saranno smarriti i dipinti privi di firma e di data già commessigli da concittadini, ma se fosse altrimenti, bisognerebbe concludere che la fiducia paesana aspettasse a manifestarsi dopo il solenne trionfo di Orvieto. Anche la rara bellezza dell'ancona mi fa supporre che Luca volesse dare ai Cortonesi luminoso saggio del proprio valore, e colpirne maggiormente le fantasie sfoggiando in dorature, affinchè risaltassero i ricami e le stoffe d'alcuni vestiti.

La tavola alta M.[i] 2,70 × 2,40, rappresenta Gesù già deposto dalla croce, col corpo disteso sul terreno e colla testa in grembo alla Madre svenuta. Pietosa donna nel sorreggere il capo della Vergine parla alla femmina da sinistra, in piedi, vicina a lei. Una quarta donna inginocchiata presso l'irrigidito cadavere ne solleva il braccio sinistro e bacia la ferita della mano. Con pensiero veramente muliebre la Maddalena seduta per terra fa riposare sulle proprie le gambe del Maestro, e contempla lo strazio dei piedi divini. Innanzi all'asta della croce l'evangelista Giovanni tutto curvo piange, stringe convulsivamente le mani e fissa lo sguardo nel Redentore pensando ai dolori da Lui sopportati per salvare l'umanità. L'evangelista trovasi fra una sesta donna che terge le proprie lacrime e due vecchi

[1] Il Manni, fogl. 29, p. 4, indicò erroneamente la carta del *Processo di canonizzazione*, ch'è la p. 502 della copia autentica nell'*A. C. C.* H. 27. — Nella ispezione locale i giudici *viderunt altare majus ornatum columnis magnis, deauratis et depictis... et in parte superiori dicti altaris viderunt imaginem ss.mi Crucifixi.* L'urna col cadavere della santa era collocata sopra l'altare, *et in ejus facie, depictas imagines antiquas ss. Crucifixi, b.me Virginis, et sanctorum Ioannis Baptistæ, Petri apostoli, Basilii episcopi, Antonii de Padua, Catharinæ virginis et martiris, et beatæ Margaritæ de Cortona cum diademate ad instar aliorum sanctorum.* Certamente il Signorelli colorì queste immagini, che poi nel secolo XVIII erano state poste dietro l'altare. Diversi buchi per le chiavi esistenti nelle tavolette dipinte dimostravano come avessero servito da sportelli al deposito della santa. *C. C.* 501, f.° 47, e 434, *Registro,* p. 13. — Credo il Crocifisso effigiato nella lunetta, che in quei tempi coronava sempre le grandi ancone.

pure in piedi. Uno con lunga barba mostra la corona di spine ed un chiodo della crocifissione al vicino dal volto rasato. Nella lontana collina a sinistra dello spettatore numerose figure a piedi ed a cavallo circondano le tre croci, dalle quali pendono Gesù ed i la-

droni. Dal lato opposto sopra collina più elevata sei guardie dormono innanzi al sepolcro donde risorge Cristo. Fra le due colline appariscono in distanza le torri, le cupole, e le case di Gerusalemme.

Il Rimpianto, così bene immaginato ed eseguito, è detto *rarissimo* dal Vasari.[1] Le figure stupendamente aggruppate esprimono il

[1] L'Eastlake, *Handbook*, 181, dice il Rimpianto grazioso e grandiosamente

dolore provato per il martirio del Redentore e per lo scempio del suo corpo. Dal volto della Vergine svenuta trasparisce l' ambascia ineffabile della Madre che vede il figlio privo della vita con diuturne sofferenze in Esso trasfusa. La bellezza della salma divina fece nascere la diceria d'avere Luca tenuto a modello il cadavere d' un figlio ucciso in rissa. Novellano che dal pittore fosse fatto trasportare nella propria casa il formosissimo giovane e che denudatolo lo disegnasse con stoica freddezza. Raccolta la diceria, narrò il Vasari come con grandissima costanza d'animo Luca dipinse senza piangere le sembianze del figlio *per vederle quando volesse,*[1] ma non accennò ch' esemplasse dal cadavere della propria creatura il Gesù effigiato per s. Margherita. Nessun documento accenna a figli di Luca periti di morte violenta,[2] e nemmeno per approssimazione viene indicato il momento in cui sarebbe avvenuto l'omicidio. È certo invece che nel 1502, anno dell'esecuzione del Rimpianto, Luca ebbe *familiam morbo epidemie oppressam,*[3] ed a motivo della peste bubbonica imperversatagli in casa il maestro nel 23 giugno fu dispensato dal risedere fra i Priori pel futuro bimestre. Un figlio di Luca potè morire in rissa nel 1502, ma nei tempi di morìa tumulavano immediatamente i defunti, e gli abitatori vicini alle case colpite dal morbo avrebbero imposto colla violenza di trasportare subito i cadaveri al sepolcro, vietando di lasciarli sopra terra, nonostante la bramosia del padre di ritrarre le forme della salma del figlio.

Gli Annotatori del Vasari edito dal Le Monnier supposero d'Antonio Signorelli il cadavere disegnato da Luca, e lo congetturarono fondandosi sul contratto stipulato dal pittore il 23 luglio 1502, mentre Cortona era più duramente afflitta dalla violenza del morbo.[4] In quel giorno certo terreno posseduto dai Signorelli come terza parte del lucro spettante al marito sulla dote della defunta Nannina di Paolo di Forzore,[5] già moglie d'Antonio Signorelli, fu da Luca retrocesso in dono al padre ed a Francesca sorella della Nannina affinchè ser-

colorito da Luca, che nel colorire con bravura precedè Sebastiano dal Piombo, nell'energia e grandiosità Michelangiolo,

[1] La novelletta è ripetuta nel *C. C.* 425, p. 47.

[2] Noto che nell'*A. C. C.* mancano gli atti criminali del 1502.

[3] *A. C. C.* Q. 5, f.° 97.

[4] La violenza del morbo fu tale che i notari non bastavano a ricevere i testamenti dei moribondi, e nel 19. VII. 1502, il prete ser Marco dichiarò ad un notaro le ultime volontà manifestategli in confessione da diversi ammorbati. *A. S. F. Rog.* A. 341, f.° 64.

[5] Paolo di Forzore era beccaio. *A. S. F. Rog.* O. 62 (1502-1504), f.° 293. — Nel 3. VI. 1515, dotò con fiorini 100 cortonesi da L. 8.15.—, la figlia Sigismonda. *A. S. F. Rog.* C. 624 (1515-1517), f.° 125.

visse di dote alla cognata nubile d'Antonio, la quale s' obbligò insieme al padre di pagare fiorini 4 d' oro alla Fraternita cortonese del Gesù per suffragare le anime dei coniugi Antonio e Nannina Signorelli.[1] Antonio rimasto vedovo aveva intorno al 1497[2] sposata altra donna ed avuta una figlia, che poi nel 1511 vedremo maritata e defunta. Egli ai 2 di luglio del 1502 fu testimone ad un testamento insieme col cognato Luca del Boscia,[3] ed il successivo 23 era morto.[4] Difficilmente avvengono risse quando imperversano le epidemie, ed io credo che Luca impressionato dalla furia del morbo facesse la donazione per implorare con atto benefico la pace eterna sulle anime del figlio allora perduto e della prima nuora. Osservo inoltre come Luca fino dal giugno fu dispensato dall' ufficio di Priore, onde bisogna credere che allora nella famiglia Signorelli avesse fatte e facesse vittime la peste, dalla quale fra il 2 ed il 23 luglio venne immolato Antonio. Quasi sicuramente il morbo aveva rapita Felicia moglie a Carlo Del Boscia, ma sarà defunta nella casa maritale: quindi la dispensa dal Priorato concessa nel giugno fa supporre che rimanessero vittime del morbo altri figli di Luca, dei quali ignoriamo il nome ed il numero. Questo è certo che nel giugno i Signorelli erano *oppressi* dall' epidemia, e m' apparisce destituita di fondamento la congettura degli Annotatori del Vasari per ispiegare la novelletta raccolta dal Biografo.

La morte di Felicia, d' Antonio, forse d' altri figli e di qualche domestico, tutti uccisi dalla pestilenza, fece risolvere il pittore a prendere disposizioni pel caso ch' egli medesimo soccombesse. Dopo nove giorni dall' elargizione alla cognata del figlio defunto fece testamento nella chiesa di s. Domenico. Scelse la sepoltura in quella chiesa nell'avello materno. Dotò con fiorini 240 la nepotina Rosada e le vietò di pretendere somma maggiore *pro conservatione ceppi eius domus*. Usufruttuaria generale la moglie Gallizia. Passando a terze nozze la nuora Mattea, vedova d' Antonio, le venisse restituita la dote. Erede il figlio Tommaso, al quale morendo senza prole sostituì l'altra figlia Gabriella coll' obbligo di sborsare 100 fiorini di

[1] *A. S. F. Rog.* V. 142, f.° 61.

[2] *A. S. F. Rog.* C. 630 (1519–1536). Atto 4. II. 1519.

[3] *A. S. F. Rog.* V. 142, f.° 60.

[4] Il Manni veduto l'atto del 22. IV. 1552, *A. S. F. Rog.* P. 86, disse *pittore* Antonio. Il notaro vi fece menzione *Antonii magistri Luce Egidii de Signorellis pictoris de Cortona*: ma la qualifica *pictoris* sembra da riferirsi al padre, più che al figlio. Bensì l' accuratissimo Pinucci, 134, afferma dipinta nel 1502 da Antonio Signorelli la Madonna fra i ss. Sebastiano e Rocco per un altare del Calcinaio, tavola in seguito sostituita coll' effigie di s. Carlo Borromeo, che ora più non esiste.

sopraddote alla nepotina Rosada, ed altrettanti a Bernardina orfana di Felicia. Se poi Gabriella perisse senza lasciar figli, ereditasse *il ceppo della famiglia*, vale a dire il fratellastro Ventura Signorelli, che non designò a nome.

Appena fatto testamento Luca donò in modo irrevocabile la bottega posta sotto il palazzo del capitano, l' attuale Pretorio di Cortona, al legnaiuolo Vincenzo di Pietro di Paolo di Michelangiolo *cum illis juribus, que ipse donator habuit et habet a magnificis dominis capitaneis catolice Partis Guelfe civitatis Florentie.*[1]

Ma è tempo di tornare al Rimpianto. Otto figurine incastrate sui pilastrini delle cornici ed il gradino storiato corredavano l'ancona. Nei pilastrini erano effigiati i ss. Michelangiolo, Battista, Antonio abate, Basilio, Girolamo, Francesco, Bonaventura e Lodovico: sul gradino l'ultima Cena, l' Orazione nell' orto, la Cattura e la Flagellazione del Salvatore.[2] Appunto queste quattro scene sono ritratte nel gradino alto M.[i] 0,43 × 0,2,28, appeso adesso nel coro del nostro Duomo, ma quando il pittore lo dipinse alto M.[i] 0,267, ed in tempi posteriori accresciuto di millimetri 113 in basso e di centimetri 5 in alto. L' identità delle storie porta a concludere che il gradino trasportato al Duomo sia quello di corredo all' ancona di s. Margherita, e non andato in malora come le figurine dei pilastri, i corniciamenti, l' iscrizione col nome del pittore e la data, quando inconsultamente nel 18 novembre 1764 distrussero l'altare antico e gli sostituirono l' attuale nè bello, nè ricco. Nella Cena siedono a mensa il Redentore e sei apostoli dal suo lato destro, fra i quali l' evangelista Giovanni curvo sul seno del Maestro; da sinistra cinque apostoli, e Giuda solo dalla parte opposta. Nell' Orazione il Redentore genuflesso prega e solleva le mani giunte verso un angiolo a volo, che mostra il calice. Indietro dormono tre apostoli. La Cattura è rappresentata con poche figure, ma Pietro taglia l'orecchio a Malco, e tre discepoli impauriti fuggono. Nella Flagellazione Gesù battuto da tre manigoldi è più strettamente legato dal quarto. Assistono Pilato seduto nel suggesto e quattro soldati in piedi. Al centro del gradino un calice con ostia sopra la coppa adorna lo sportellino del ciborio. Le quattro scene appariscono colorite con poca accuratezza, ma furono ripassate quando crebbero di centimetri 16 l'altezza del gradino.

[1] *A. S. F. Rog.* C. 623 (1497-1504), f.[i] 57, 59 — Nella bottega *magistri Vincentii* CARPENTARII *et* ARCHITECTORIS *cortonensis* Luca, che l'aveva donata, stipulò due contratti nel 3. IX. 1505. *A. S. F. Rog.* L. 49, f.° 27. — Ignoro quali motivi decidessero Luca a far dono della bottega al legnaiuolo ed architetto, nè nell'*A. S. F. Capitani di Parte guelfa*, trovai notizie per conoscere a qual titolo Luca era divenuto padrone della bottega.

[2] *C. C.* 501, f.° 51.

Ai 25 d'ottobre 1503 Luca estratto dei Priori non risedè nel successivo bimestre perchè assente dal Comune, ed il bollettino col nome di lui fu riposto nella borsa. Senz' averne assoluta certezza credo che il Signorelli si trovasse in Orvieto a dipingere la Maddalena per l'altare della cappelletta incavata nella muraglia a sinistra di chi entra nell' oratorio di s. Brizio. La tavola adesso nel Museo d'Orvieto, fu ordinata dai rappresentanti di quel Comune CECCARELLUS DE ADVIDUTIS ET RUFINUS ANTONII. | CONSERVAT . PA. PACIS . CONSERVATRICI . EX . SE . CONSULTO M.D.IIII, come si legge parte sopra, parte sotto al dipinto. Il 5 decembre 1504 Luca riscosse fiorini 19, lire 1, prezzo dell' opera.[1] La santa in piedi, dal volto grazioso, dai lunghi capelli biondi ricadenti sulle spalle, indossa sfoggiata veste a fiorami intessuti con oro, e manto rosso foderato di verde: tiene in mano il vaso dell' unguento. Nel lontano fondo colline nude, e da sinistra una più vicina con case ed alberi. La figura della Maddalena quasi ripetuta dall' altra pei Bichi nella tavola ora a Berlino, descritta a p. 92, è benissimo disegnata, ma rozzamente colorita, tanto che il Cavalcaselle la suppose ultimata da qualche scolaro.[2] Io poi mi lusingo di dar ragione del motivo pel quale Luca affidò ad altri il compimento della figura.

Giulio II divenuto papa il 1 novembre 1503 rifiutò d'abitare le stanze contaminate da Alessandro VI, ch' egli diceva *pessimo, scellerato, marrano, circonciso*, e con la maggiore precipitazione fece acconciare al Vaticano un appartamento nel piano superiore,[3] differente dalle camere rese celeberrime per opera di Raffaello d' Ur-

[1] LUZI, 200 nota 1 — *G. E. A.* IV, 294.

[2] CAVAL., VIII, 478 — Nel medesimo Museo prossimo al Duomo d' Orvieto, dov' è custodita la tavola colla Maddalena, sono esposte una pianeta e due dalmatiche di dammasco rosso e giallo tessuto in qualche fabbrica toscana o genovese. Furono supposti del Signorelli i disegni delle figure ricamate a punto buono negli stoloni della pianeta e delle dalmatiche. *A. St. Arte*, serie II, 1895, II, 425 — FUMI in *Catholicum* (giorn.), 1899, I, 9 — Per memoria noto la supposizione, mentre dubito molto che i disegni appartengano al Signorelli.

[3] PASSAVANT, I, 91 — Il MÜNTZ, *Raph.* 317 nota 1, riferite le parole di *Paride* GRASSI maestro delle cerimonie papali, edite in *Notices et extraits de mss. de la bibliothéque du roi.* Paris, 1818, II, 564, dice Giulio II istallato al secondo piano del palazzo il 26. XI. 1507. Invece l' EHRLE, 22, afferma che nel novembre 1505 Giulio II già soggiornava nel piano soprapposto all' appartamento Borgia. La precipitosa mutazione di quartiere è consentanea al carattere irruente del papa, che non era uomo da sopportare per un quadriennio nelle stanze abitate l'odiata effigie dell'antecessore. — KLACZKO, 184 — Nelle sale Borgia il Pinturicchio effigiò Alessandro VI genuflesso innanzi a Gesù risorto, ed ora il ritratto del papa vi s' incontra una seconda volta scolpito in un medaglione. Ma lo stemma, le iniziali d'Alessandro ed il bove del blasone dei Borgia, sono continuamente ripetuti negli ornati delle diverse sale.

bino. Le stanze scelte da papa Giulio per abitarvi furono decorate in fretta dal Perugino, dal Pinturicchio, dal nostro Luca, tutti tre in quel momento a Roma, e una volta convitati da Bramante. Dopo un quadriennio il papa risolvè d'abbellire altre sale destinate a riunirvi alcune congregazioni pontificie, e dicono invitati a lavorarvi numerosi artisti: il Perugino, il Sodoma, il Lotto, il Suardi,[1] tutti postisi all'opera, ma poi licenziati e sostituiti da Raffaello. Come si vede Giulio II commise gli affreschi in momenti ed in locali diversi:[2] la prima volta nei giorni immediatamente seguiti all' elezione, quando intollerante d'indugi ordinò di decorare altro appartamento per non abitare quello tuttora denominato Borgia: la seconda volta nell'anno 1508.[3]

Alle decorazioni del 1503 prese parte anche il Signorelli. Verso la fine d'ottobre di quest' anno Luca assente da Cortona s' era quasi certamente portato in Orvieto per dipingervi la Maddalena. Richiesto di condursi a Roma avrà fatta rifinire da uno scolaro la figura, riuscita però rozza nel colorito, e sarà corso a lavorare nel Vaticano rimanendovi quasi l'intero inverno del 1503-1504 e parte della primavera. Indizio sicuro della presenza di Luca in Roma nell'aprile del 1504 è la lettera di Guidobaldo duca d' Urbino diretta

[1] Nel 9. III. 1509 il Lotto ricevè anticipati ducati 100 pei freschi da eseguire nel Vaticano. MOR., *Op.* 36 nota 1 — CAVAL., *Raff.* II, 11 nota 1 — *G. E. A.* IV, 66 — BERENSON, *L. Lotto*, 130 — Anche Bartolommeo Suardi detto Bramantino era a Roma nel 1508. BRAMANTINO, *Rovine di Roma.* Milano, 1875, p. 22, nota 33.

[2] Il KLACZKO, 213, 215, prova con buoni argomenti che le stanze fatte dipingere per abitarvi da Giulio II furono distrutte nei rinnovamenti successivi del palazzo Vaticano, e che la camera della Segnatura non fu dal papa fatta pitturare collo scopo d' abitarvi, ma di tenervi i convegni settimanali del tribunale denominato *Signatura gratiæ* preseduto dal papa.

[3] Che le stanze decorate in furia nel 1503 fossero diverse dalle camere di Raffaello resulta dalla lettera del VII. 1512, diretta alla marchesa di Mantova e prodotta dal LUZIO in *A. S. R. St. p.* 1886, IX, 541. V' è narrato come Alfonso duca di Ferrara *dopo visitato l'appartamento Borgia* si recò alla Sistina e salito sui ponti dove il Bonarruoti dipingeva la volta, confabulò con Michelangiolo per così lungo tempo, che il giovane Federigo Gonzaga, nepote del duca, infastidito della protratta conversazione portò i gentiluomini del sèguito dell' Estense *a visitare le camere del papa* e le altre allora *dipinte da Raffaello.* Quindi resulta che l'appartamento Borgia fatto decorare da Alessandro VI, il quartiere abitato da Giulio II, e le camere pitturate da Raffaello formavano tre differenti gruppi di stanze visitate nel giorno stesso dai gentiluomini del duca di Ferrara guidati dal giovane Gonzaga nepote d'Alfonso. L'affermazione poi dell' EHRLE, 22, che nel 1507, abbandonato definitivamente l' appartamento Borgia, Giulio II abitava nel piano superiore, è implicita conferma che le stanze usate da papa Giulio erano diverse da quelle decorate da Raffaello nel 1508, le quali non avrebbero potute essere pitturate mentre vi dimorava il papa.

ai magistrati d' Orvieto affinchè saldassero il credito del pittore per gli affreschi della cappella di s. Brizio.[1] Simili raccomandazioni facili ad ottenersi sollecitandole personalmente, riescono difficili a conseguirsi per lettera, quindi credo la commendatizia sollecitata da Luca parlandone in Roma a Guidobaldo.

Circa il soggiorno romano del Signorelli nel 1504 lasciò memoria il sedicente traduttore dei primi cinque libri dell'Architettura di Vitruvio Giovanni Battista Caporali: *Con Pietro Perogino, Luca da Cortona et Bernardo Perogino cognominato Pintoricchio ne siamo in Roma ritrovati in casa* di Bramante, *da esso convitati ad una cena.*[2] La menzione fatta dal perugino Caporali dei tre pittori impiegati contemporaneamente nelle frettolose decorazioni alle stanze scelte per dimora da Giulio II dimostra che il geniale simposio presso Bramante ebbe luogo nei primi mesi dell'anno 1504 mentre quei maestri s'affrettavano a contentare il papa. Non potè avvenire più tardi,[3] poichè dalla primavera del 1504 all'autunno del 1508 Luca dimorò in Cortona, Siena, Arcevia, nè tornò a Roma sebbene bramasse d'eseguirvi opere segnalate. Anzi credo conforme alla legittima brama del pittore, seppure non lo suggerì egli stesso, il consiglio dato a Giulio II in un rarissimo volume tenuto a quei tempi nel più gran conto dalla curia pontificia. Paolo Cortesi letterato allora celebre, nè tuttavia completamente obliato, raccomandò al papa di dar lavoro nella *cella Vaticana Luce cortonensi homini in pingendo frugi et naturam verecunde imitanti*, e soggiunse che nei giorni festivi i pittori devono astenersi dal lavoro, ma possono ammettersi eccezioni, per esempio se nelle presenti feste di s. Lorenzo Giulio II ordinasse al Signorelli di pitturare nella cella Vaticana. Su questa frase lo Gnoli fondò la congettura che Luca ai tempi di Giulio II lavorasse nella Sistina,[4]

[1] Vedi al cap. V, p. 131.

[2] Vitr. Cap., 102 — Pungileoni, *Memorie intorno a Bramante.* Roma, 1836, p. 40, 103 — Cicognara, *Catalogo dei libri d'arte.* Pisa, 1821, I, 121 — Il Cesar., Vitr. 70, scrive: Giulio II *fece richo et donò beneficii et offici de maxime pensione annuaria* a Bramante, *più che non bisognava asai a la sua decente vita et vestimenti per epso et suoi servi.*

[3] Secondo il Passavant, I, 344, la cena sarebbe avvenuta nel 1509, perchè il Vas., VIII, 488, dice da Giuliano Sangallo portato a Roma Iacopo Sansovino ed introdotto nella familiarità dei maestri mentovati dal Caporali. Ma Giuliano fedel servitore del cardinal Della Rovere, poi Giulio II, lo seguì in Francia, in Italia, ed ai primi del 1506 per incarico del medesimo papa giudicò in Roma sul merito del gruppo del Laocoonte allora scoperto. Partì innanzi al 15. v. 1506, nè vi tornò ingelosito, a quanto sembra, dell'immenso credito goduto da Bramante presso il papa. De Laurière, *et* Müntz, *Giuliano da Sangallo*, in *Memoires des antiquaires de France.* Paris, 1885, XLV, 7, 9 — Ricci, *Michelangiolo*, 41-50.

[4] Cortesii, *De cardinalatu.* In castro Cortesii, Rufus, 1510, f.° 188. (S'osservi

opere poste in dubbio da altri ed a parer mio non eseguite, poichè se Luca v' avesse allora dipinto sarebbe riuscito superfluo il consiglio dato al papa dal Cortesi di far dipingere il Signorelli nella cappella di Sisto IV.

Fu varie volte affermato che quando nel 1508 Giulio II volle eseguire nuove decorazioni al Vaticano chiamò Luca, il Perugino, il Sodoma, il Pinturicchio. Poco dopo giunti a Roma i quattro maestri avrebbero provato il dolore di ricevere licenza, e la mortificazione di vedersi sostituire un giovane con immenso sacrifizio nell' amor proprio per il forzato abbandono del lavoro, e per la distruzione degli affreschi principiati. Nessun documento conferma la seconda chiamata e l' improvvisa licenza data ai quattro pittori. Il Vasari tace intorno a Luca ed al Pinturicchio, dice Raffaello invitato nel luogo di Pietro Perugino e del Sodoma, perchè lavoravano con soverchia lentezza, quello a motivo degli anni, questo dei passatempi.[1] Nell' opuscolo sulle Maraviglie di Roma, colla dedica datata 3 giugno 1509, Francesco Albertini afferma che nel palazzo Vaticano *sunt aulæ et cameræ ornatæ variis picturis ab excellentissimis pictoribus concertantibus hoc anno instauratæ.*[2] Omette i nomi, ma è certo che nel 1508 e 1509 numerosi maestri decoravano il palazzo: onde veggano altri di chiarire se vennero licenziati il Perugino, il Pinturicchio, il Sodoma,[3] poichè Luca non fu allora scacciato. Due lettere di Raffaello, la prima da Firenze del 21 aprile, la seconda da Roma del 5 settembre, provano che il giovane maestro giunse nell' eterna città fra i primi di maggio e gli ultimi d'agosto.[4] Ma quando nel 1508 Raffaello ricevè la commissione di colorire le camere Vaticane, già da parecchi mesi il Signorelli si trovava lontano da Roma, lavorava in Arcevia, donde s' assentò solamente nei giorni più rigidi dell' inverno, partì nel giugno 1508, e risedè Priore a Cortona nel luglio

che questa carta ha la numerazione errata). — Lo Gnoli per *cella Vaticana* intende la *cappella Sistina. A. St. Arte*, 1893, VI, 307.

[1] Vas., VI, 385 — Caval., ix, 257 — Nella *Vita inedita di Raffaello.* Roma, 1791, p. 24, leggesi che all'arrivo del Sanzio in Roma pitturavano stanze al Vaticano Pietro dal Borgo, Bramante e il Signorelli. Eppure Pietro Della Francesca era morto nel 1492!

[2] Albertini, *De mirabilibus Romæ.* Romæ, 1510, f.° 9.

[3] Ai 13. x. 1508, Sigismondo Chigi, il ricchissimo mercante, garantì che il Sodoma per il valore dei 50 ducati già riscossi dipingerebbe al Vaticano nelle camere superiori del papa. *A. S. R. St. p.* 1878, II, 486 — Dunque nel 1508 il Sodoma lavorava al Vaticano e la maggior parte dell' affresco di lui nella camera della Segnatura fu conservata da Raffaello. Mor., *Pitt.* 147.

[4] Müntz, *Raph.* 257, 315 — La lettera del 5. ix. 1508, dal Caval., *Raf.* II, 6, e nota 2, III, 40, è creduta del 1516. Il Klaczko 191 nota 1, la dice apocrifa. — Ma d' altro lato nessuno nega che Raffaello giungesse a Roma nel 1508.

e nell'agosto. Dunque all'arrivo dell' Urbinate essendo Luca lontano da Roma non ne fu espulso per far luogo al giovane maestro.[1]

Altre notizie desunte dai documenti illustreranno meglio questo periodo della vita del Signorelli. Nel 23 febbraio 1504 sortì del Consiglio dei XVIII, e siccome nessuno addusse la scusa dell' assenza ne consegue che in quel giorno era in patria. Credo che trascorso l'inverno tornasse a Roma dove sollecitò nell'aprile dal duca Guidobaldo d' Urbino ed ottenne la lettera commendatizia per gli Orvietani. Nel maggio e giugno risedè fra i Priori di Cortona, ed il 13 maggio acquistò una casa, obbligandosi a compensarne il prezzo dipingendo una tavola che sarebbe valutata da due stimatori. Nel 21 agosto comprò un casalino,[2] ed il 31 ottobre 1504 rinnovò il testamento nella chiesa di s. Margherita.

In queste nuove disposizioni ordinò d'essere tumulato a s. Domenico nel sepolcro materno. Lasciò alla figlia Gabriella fiorini 7 per una cioppa da lutto di panno monachino: fiorini 250 da L. 5 cortonesi alla nepote Rosada, *et pannos, et donamenta sive correda, et zonas, et alia jocalia convenientia et condecentia quando ibit ad maritum, secundum qualitates ipsius Rosade et eius tunc futuri viri.* Morendo Rosada senza figli prima del venticinquesimo anno queste disposizioni sarebbero nulle. Finchè la moglie Gallizia resterà vedova godrà in usufrutto staioli 32 di terreno a Farneta, la metà d'un molino ad acqua coi relativi arnesi, d' una vigna, d' un castagneto e delle soccide d'animali bovini esistenti alla morte del testatore, e riceverà annualmente otto some d' uva, bensì terrà seco la nuora Mattea *dummodo vivat honeste, caste, et vidualiter, et retineat in domo cum dicta domina Gallitia dotes suas, et operet, et faciat, et laboret, prout ipsa facit ipso testatore vivente.* Alla morte di Gallizia gli usufrutti da essa goduti passeranno a Mattea se sarà rimasta vedova. Previde i casi nei quali Rosada perdesse la nonna e la mamma, o le due donne non vivessero in concordia, e tanto Rosada quanto la figlia Gabriella divenute vedove dovessero rientrare nella casa paterna. Erede il figlio Tommaso, cui morendo senza figli sostituì Gabriella e Rosada obbligandole a pagare fiorini 100 alla Bernardina orfana dell'altra figlia Felicia.[3] Nelle ripetute disposizioni testamentarie Luca si mostrò sempre affettuosissimo padre di famiglia.

[1] Il Vas., IV, 329, e 330 nota 2, dice che nella camera detta d' Eliodoro dipinta da Raffaello esistevano una storia finita da Pietro della Francesca, cominciate alcune cose da don Pietro della Gatta, dal Bramantino, e *condotta a buon termine una facciata* dal Signorelli. Se quest' affresco fosse esistito certamente Luca non l'avrebbe dipinto nel 1508.

[2] *A. S. F. Rog.* C. 683 (1504), f.° 42 — A. 341, f.° 159.

[3] *A. S. F. Rog.* L. 51, f.° 141.

Ai 21 febbraio 1505 il Signorelli sortì del Consiglio generale, il 23 agosto comprò una casa,[1] ed il primo settembre rimase garante ad un Priore che assumeva il priorato. Dopo due giorni il 3 settembre 1505 stipulò un contratto dalle frasi del quale sembra che nell' estate si fosse trattenuto in patria a dipingere. Ho già detto come nel 13 maggio 1504 Luca acquistò una casa impegnandosi a compensarne il prezzo col valore d' un quadro. Aveva commessa l'opera da collocare sull'altar maggiore della chiesa di s. Agostino a Matelica nelle Marche il medico nativo di quella città m.° Giovannantonio del fu m.° Luca di Paolo marito alla cortonese Michelangiola del fu Antonio d'Angiolo di Maggio. Nella tavola era riprodotto il Rimpianto dipinto dal Signorelli per l' altare grande di s. Margherita a Cortona. Di questa riproduzione è smarrita in Matelica anche la memoria, e probabilmente l'opera andò in perdizione quando all' interno fu rinnovata la chiesa di s. Agostino. L'atto del 3 settembre 1505 dice già effettuata la consegna della tavola e che altresì il medico di Matelica aveva pure voluto in un tondo l'effigie della Madonna con alcuni santi ad arbitrio del pittore. Il medico soddisfattissimo fece nell'atto di pagamento scrivere dal notaro che la riproduzione del Rimpianto ed il tondo erano dipinti *maxima arte, subtilique ingenio*. Pel Rimpianto il medico pagò fiorini larghi d'oro 105, pel tondo fiorini 7, ed aggiunse fiorini 6 valore d'un cavallo ben pasciuto di pelame leardo vendutogli dal pittore.[2]

I sette fiorini larghi d'oro, equivalenti a circa 50 delle nostre lire, pagati pel tondo con la Madonna e santi, indica il prezzo dei quadri, detti da cavalletto, dipinti da Luca. Vendendo adesso quei tondi frutterebbero somme superiori almeno dugento volte a quella meschinissima ricevuta dal pittore. L' enorme differenza fa pensare al *Sic vos, non vobis* ripetuto nei malinconici e pur troppo veridici versi attribuiti a Virgilio. Quali sottili guadagni ritraevano Luca ed i pittori valenti come lui dalle piccole tavole pagate con tanta profusione agli attuali possessori, i quali sciaguratamente se ne disfanno!

Il 27 luglio 1506 Luca vendè in Cortona un casalino,[3] poi si recò a Siena e nell'agosto del 1506 vi disegnò pel pavimento del Duomo il giudizio di Salomone trascurato di mettere in opera.[4] È incerto se nell'agosto stesso ed in buona parte del settembre, ovvero nel 1509, eseguì alcuni affreschi in prossimità del Battistero senese nelle pareti della gran sala del palazzo ora decaduto dal pristino

[1] *A. S. F. Rog.* L. 49, f.° 18.
[2] *A. S. F. Rog.* L. 49, f.i 18, 28.
[3] *A. S. F. Rog.* L. 49, f.° 259.
[4] Milanesi, *St. dell'A.* 86.

splendore, ma sempre denominato del Magnifico, perchè l'edificò nel 1504,[1] eppoi vi risedè Pandolfo Petrucci padrone della città. Il Signorelli dimorò a Siena tanto nel 1506 quanto nel 1509, ed in quest'anno, il 7 gennaio, fu con un Piccolomini compare al battesimo di Cammillo figlio del Pinturicchio,[2] e della disumana Grania moglie allo sventurato pittore perugino.[3] Io credo gli affreschi pel Petrucci principiati dal Signorelli nell'agosto del 1506, continuati oltre la metà di settembre ed ultimati dallo scolaro Genga. Il 17 settembre morì in Cortona Gallizia moglie di Luca,[4] ed esso avvertito dell'infermità susseguita dalla morte della consorte rimpatriò, ed infatti si trovava in Cortona il giorno 27 ottobre essendovi rimasto garante ad un Priore. Trovo affermato senz'indicar la fonte della notizia, che Luca obbligato a vestire gramaglie per lutto domestico acquistò in Siena certo panno monachino.[5] Fu detto pure che allora morì Polidoro supposto figlio naturale del Signorelli, ma ho dimostrato che cotesto Polidoro era d'Orvieto e non aveva rapporti di parentela col nostro Luca. Ignoro se nella dimora a Siena del 1506, oppure in altra occasione, m.° Luca ricevè in dono da Pandolfo Petrucci un tabarro conservato con gran cura dal pittore e nel testamento del 1523 legato al nepote e scolaro Francesco Signorelli.

Sia che Luca dipingesse sulle pareti della sala del palazzo Petrucci nel 1506, ovvero nel 1509, vi colorì scene alte M.[i] 1,28 × 1,38. Nella prima effigiò assiso in trono e circondato di guardie un principe sollecitato a rendere giustizia da varie donne inviperite contro

[1] Romagnoli, 18 — La volta della sala fu dipinta dal Pinturicchio e la pittura malconcia esiste tuttora. È riprodotta nell'*Arte italiana decorativa e industriale* (giorn.). Milano, 1901, X, tav. 43.

[2] *A. S. di Siena. Biccherna*, 1022. *Libro dei battezzati*, f.° 128. — Nel 1508 Pandolfo Petrucci voleva esser servito dal Pinturicchio occupato a dipingere una bella tavola per s. Andrea di Spello. Il pittore ebbe la strana idea di trascrivere nel quadro la lettera direttagli il 24 iv. 1508 dal vescovo Gentile Baglioni per esprimergli il desiderio del Petrucci. Il Verm., xliii, produsse la lettera del Baglioni. I lavori pel Petrucci eseguiti dal Pinturicchio, che portò a Siena anche la famiglia, rendono meno probabile il lungo soggiorno in quella città fatto dal Signorelli nel 1509.

[3] *C. N. F.* II, V, 140 (già cl. XXV, 677), vol. VII, 475. Grania ed il suo drudo impedirono che fosse soccorso il Pinturicchio infermo, però morto d'inanizione l' 11. xii. 1513.

[4] Gallizia testò il 7. ix. 1506. Vedi a p. 19 — Il Fabbrini, *Miscellanea*, fasc. IV, 35, dà sul testamento della Signorelli notizie desunte da un libro di *Memorie* esistito nel convento cortonese di s. Francesco, non del tutto concordi colle disposizioni risultanti dal testamento.

[5] Vas., III, 691, nota 2 — Il Caval., VIII, 478, tacendo la fonte della notizia, afferma che Luca dopo il 1504 dimorò *assai stabilmente* in Siena, essendovi molto lavoro. Non trovo riscontri della lunga dimora in Siena del Signorelli.

Amore, mentre poco distanti altre tormentano il nume.[1] Sotto l'affresco un' iscrizione in lingua greca diceva: L' INSIPIENZA È CAUSA DI MALI. — NON PRONUNZIARE GIUDIZI PRIMA D'AVERE UDITE LE RAGIONI DEI CONTENDENTI. — COMPONEVA LUCA CORTONESE. Alla sentenza seguiva l'esametro latino:

Indictam ambobus noli decernere caussam.

Nella seconda scena ritrasse un baccanale e lo firmò: LUCAS D. CORTO. I due freschi erano talmente rovinati che furono coperti col bianco poco innanzi alla metà del secolo XIX.

Altre due storie segnate LUCAS CORITIUS danneggiate da Pellegrino Succi nel trasportarle sulla tela, e vendute nel 1844 per L. 4700, si trovano adesso nella Galleria Nazionale di Londra. La prima, n.° 910, rappresenta il trionfo della castità, o piuttosto le sofferenze ed il supplizio d'Amore. Alcune fanciulle tengono legato e genuflesso Cupido dopo toltegli le frecce ed infranto l'arco. Tre spettatori guardano la scena con indifferenza. Più addietro varie giovani hanno catturato Cupido, ed altre legategli le mani da tergo lo portano in trionfo. Il Frizzoni giudica l'opera poco pregevole, *se pure è davvero lavoro dell'energico Luca.*[2]

L' altro affresco, n.° 911, rappresenta Coriolano sotto Roma. Circondato dai Volsci in arme il ribelle alla patria ascolta le suppliche della madre e della moglie che gli presenta un bimbo. In lontananza il campo dei Volsci, cavalieri, donne, e la veduta di Roma traversata dal Tevere.[3]

Due pitture della sala di Pandolfo Petrucci segate dal muro passarono nella Pinacoteca di Siena aggiudicate al Genga. La prima rappresenta il riscatto dei prigionieri. Nella seconda inseguito da Greci a cavallo Enea lascia Troia tenendo il figlio Ascanio per mano, seguitato dalla moglie Creusa, portando in spalla il padre Anchise, che col braccio destro stringe al seno gli dei penati. Per diverso tempo ambedue gli affreschi vennero attribuiti al nostro Luca, ed il Morelli persistè nel *rivendicargliene* la composizione, mentre *incontrastabilmente* li credè coloriti dal Genga.[4] Posso ammetterlo quanto

[1] Nel VAS., ed. *D. V.* IV, 332 nota (*), leggesi che questa scena rappresenta la scoperta delle orecchie asinine del re Mida, e la terza scena l' assassinio di Orfeo.

[2] REISET, 35 — *A. St. Ital.* serie IV, 1879, IV, 255.

[3] D. V., *Lett.* II, 320 — *Descriptive and historical catalogue of the pictures in the National Gallery.* London, 1878, p. 328 — Una ripetizione del Coriolano trasportata sulla tela la possiede l' inglese s.r Mond: ma l'originale sembra quello della Galleria Nazionale di Londra. *Burlington*, XV e 5.

[4] MOR., *Pit.* 90.

al Riscatto dei prigionieri con figure tutte signorellesche, ma la composizione della Fuga è molto diversa dalle consuete del maestro, e le vesti di Creusa svolazzano come fossero dipinte nel seicento. Peraltro a lode del Genga bisogna riconoscere che nell'affresco superò gravi difficoltà. Vi ritrasse con piccolissime figure il formicolìo dei Greci intorno a Troia in fiamme, e questa parte minuta eseguita con ammirabile pazienza formerebbe una novità pel Signorelli.

Perduta Gallizia, il nostro Luca ai 19 gennaio 1507 codicillò, istituendo eredi il figlio Tommaso, già padre d'una bambina, e la nepote Rosada cui assegnò tre tutori. Lasciò massaia ed usufruttuaria la nuora Mattea, e Rosada padrona di tutti i panni di lana e di lino appartenenti a lui codicillatore. Il 20 febbraio sortì del Consiglio generale: il 10 d'aprile donò alla figlia Gabriella un quadro colla Madonna, figura intera, e due santi uno per lato, una tavoletta con la mezza figura della Madonna e del Figlio in campo dorato, certo panno orvietano verde cupo, una gamurra, una veste della defunta Gallizia, e due fiorini d'oro.[1] Ai 23 di giugno Luca sortì Priore pei mesi di luglio e d'agosto, ma non risedè a motivo dell'assenza dal Comune. All'approssimarsi dell'inverno si restituì alla patria, dove si trovava nel 17 decembre quando uscì Discreto dello Spedal maggiore, ed il 23 febbraio 1508 allorchè sortì del Consiglio dei XVIII. Ben presto se n'allontanò per terminare nelle Marche i lavori incominciativi.

Il 23 giugno del 1507 quando uscì dei Priori, nè risedè a motivo della lontananza dal Comune, il Signorelli si trovava in Rocca Contrada, adesso detta Arcevia, città delle Marche distante una dozzina di chilometri da Sassoferrato. Vi coloriva per la chiesa di s. Medardo la grande ancona larga M.[i] 3,14, ch'è il migliore ornamento di quel tempio, pur con tutti i danni derivati dal tempo e ricevuti dagli uomini, perfino dal balordo sagrestano che aveva conficcato un chiodo sul volto del Padre Eterno. L'ancona, terminata di pagare il 13 giugno 1508, è divisa in dieci reparti disposti in due file orizzontali, verticalmente separati da colonnine spirali, ed i reparti centrali da pilastrini quadrangolari con angolo tangente all'ancona. In otto reparti alti M.[i] 1,12 × 0,35, stanno in piedi sulla fila inferiore s. Sebastiano quasi nudo legato ad una colonna col braccio sinistro dietro la schiena ed il diritto sopra il capo; s. Medardo in paludamento vescovile, mitra, pastorale nella destra, e nella sinistra il castello turrito e merlato dello stemma municipale d'Arcevia; l'apostolo Andrea abbraccia la croce leggendo un libro che tiene

[1] *A. S. F. Rog.* L. 51, f.[i] 265, 271 — Nel contratto di donazione è taciuto il nome del pittore dei due quadri.

nella destra; e s. Rocco mostra la piaga della coscia. Nella fila superiore il Battista, Paolo, Pietro e Giacomo apostoli caratterizzati dai consueti simboli, la canna finita a croce, la spada, le chiavi, il bordone

da pellegrino, ed i tre apostoli con un volume. Nei reparti del centro alti M.i 1,30 × 0,60 siedono nella fila inferiore la Vergine col Bambino in grembo; nella superiore vestito di càmice e di ricco piviale

il Padre Eterno, che benedice colla destra e colla sinistra tiene aperto un libro dove spiccano le lettere Λ, Ω. Le figure senili sono maestose, imponenti, le più giovani graziose, piacevoli, la Vergine poi ha tratti marcatamente geniali ed ingenui. La grazia, verità e naturalezza delle immagini contrastano duramente colle cornici dell'ancona dalle forme antiquate speciali ai secoli XIII e XIV, con trafori mandorlati e verticali, e sopra al Padre Eterno un gran baldacchino sporgente. Nei pilastrini che ai due lati incorniciano l'ancona in spazi alti M.i 0,20 × 0,14 sono effigiati con due terzi della figura quattordici fra sante e santi quasi tutti intenti a leggere. Nello scalino sotto il seggio della Madonna il maestro scrisse: LUCAS SIGNORELLUS PINGEBAT. MDVII.

Cinque storie adornano il gradino dell'ancona: l'Annunziazione, l'Offerta dei pastori al Messia, l'Adorazione dei Magi, la Fuga in Egitto, la Strage degl'Innocenti. Sulla base dei pilastrini laterali campeggia da un lato lo stemma d'Arcevia, dall'altro l'aquila della casa dei Montefeltro. Le storie del gradino alte M.i 0,30, riuscirono grandi e splendide miniature sul legno. Dalla viva e straziante scena colla Strage derivano il disegno n.° 29 *retro*, esposto alle Belle Arti di Venezia nella cornice 38,[1] e quello indicato dal Passavant nella raccolta Johnson ad Oxford,[2] ambedue della mano di Raffaello, il quale da giovane copiò la scena dal gradino di s. Medardo, e la produsse nel disegno dato a Marcantonio Raimondi per inciderlo sul rame.[3] Nella stampa le proporzioni e le mosse delle figure tanto vestite quanto nude ricordano queste di Luca.

[1] Il disegno n.° 29r, lo produsse il CELOTTI, *Disegni originali di Raffaello esistenti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, Venezia, 1829, tav. XIV. — Fra i disegni di Raffaello custoditi a Venezia altri tre, pure a penna e terra d'ombra, appariscono tolti da opere del Signorelli. Cornice 38, n.° 28, Uomo nudo suona la tromba sollevata in alto: n.° 31, Due uomini nudi voltati di schiena, ed a destra un bambino dentro carruccio munito di rote: n.° 31r, Uomo volto di tergo con elmo in capo ed accenni della corazza indossata: posa la destra sull'anca e distende la sinistra come brandisse una lancia. Nel libretto contenente questi studii, Raffaello aveva numerate le carte, segnando il n.° 6 nel foglio con l'uomo nudo dalla tromba; il n.° 7r nella pagina colla Strage; il n.° 9 nel foglio coi due uomini nudi ed il bambino nel carruccio; il n.° 9r nella carta col soldato dall'elmo. I disegni sopra pagine numerate continuatamente significano che furono presi a brevissima distanza di tempo. — Il CAVAL., *Raf.* I, 67 nota 2, indica nella cornice 27 alle Belle Arti di Venezia un disegno che non vi si trova, seppure non lo confuse col n.° 45, cornice 41: Uomo volto di schiena, armato di spada, colla sinistra protesa in avanti. — Altri disegni di Raffaello con reminiscenze dalle opere di Luca sono pure mentovati nella medesima opera: I, 50, 67 note 3 e 4, 104 note 2 e 3, 127, 163, II, 127.

[2] PASSAVANT, III, 100, n.i 23, 24: 215, n.° 562.

[3] Il disegno citato dal PASSAVANT, III, 215, n.° 562, come esistente ad Oxford,

Il Cavalcaselle ha tutta la ragione di giudicare l'ancona di s. Medardo *una delle più importanti del Signorelli*, e nei quadretti del gradino di trovare *leggiadria mirabile per la grazia con cui sono espressi i soggetti, e l'accurata esecuzione.*[1] Le immagini disposte in due file, le colonnine, i pilastrini, gli archi semicircolari e trilobati, il baldacchino, ed i pinnacoli usati nei secoli XIII e XIV sui corniciamenti delle ancone mi fanno credere nella notizia in questi giorni comunicatami dal cav. Anselmi d'Arcevia, che le cornici dell'ancona furono scolpite nel 1490 da certo m.° Corrado Teutonico.[2]

L' opera per s. Medardo piacque siffattamente che il guardiano dei Minori d'Arcevia frate Bernardino Vignati desiderò d'ornare la chiesa del suo convento con tavola altrettanto bella, ed indusse Giacomo di Simone Filippini a farla dipingere dal nostro pittore. Nel 1811 quando l' imperatore Napoleone I removendo dalle loro sedi le opere più insigni degli antichi maestri italiani le riuniva in Milano, il quadro giunse in Lombardia, quindi relegato nella chiesa di Figino, comune di Trenno, prossimo a Milano, vi rimase fino al 1892.[3] Riconosciuto, trovò sede più degna nella Pinacoteca di Brera col n.° 197 bis. Riproduco l'opera perchè fra quelle di questo genere dipinte da Luca la giudico una delle migliori per la composizione e l'accuratezza nel colorirla.

Sulla tavola alta M.i 2,45 × 1,88, innanzi a parete coperta da dossale imitante il cuoio rosso e nero con arabeschi dorati siede in elevato ed elegante scanno la Vergine e tiene semidisteso il Bambino in grembo. Essa, in abito rosso riccamente dorato e manto turchino minutamente fregiato d'oro nei lembi, ha dai lati l' apostolo Giacomo col bordone da pellegrino[4] e libro aperto, s. Francesco con volume socchiuso nella sinistra e la diritta presso il vestito squarciato donde apparisce la stigma del costato. Sotto i due santi, ciascuno sfogliando un volume, siedono l'apostolo Simone e s. Bonaventura in cappa cardinalizia e cappello rosso vicino ai piedi. Nel dipinto sono segnati i nomi del pittore, del committente, del guardiano, e la data 1508.[5]

servì a Marcantonio per incidere la Strage della quale si vede esposto agli Offizi uno splendido esemplare nella cornice 80, n.° 6, quale è descritto dal BARTSCH, XIV, 19, n.° 18 — PASSAVANT, *Le peintre-graveur*, VI, 12, n.° 9.

[1] CAVAL., VIII 479.

[2] L'ancona di s. Medardo è tanto bella che sebbene allora si trovasse in pessime condizioni fu valutata circa L. 100,000 nelle *Gall. Naz.* II, 337, 338. — Adesso è stata riparata da Sidonio Centenari parmigiano.

[3] *A. St. Arte*, 1890, III, 157 — 1892, V, 202.

[4] Il bordone è l'emblema di s. Giacomo, però la figura non può essere l'altro apostolo s. Giuda, come è stato supposto.

[5] La tavola fu restaurata dal Cavenaghi. *A. St. Arte*, 1892, V, 197.

Rifinivano il quadro una lunetta semicircolare coll'effigie del Padre Eterno, ed un gradino con alcune storie della vita della Madonna. Nel secolo XVIII cambiarono il disegno dell'altare e v'adattarono il

quadro removendo lunetta e gradino, dei quali è perduta ogni traccia, come d'una immagine di s. Medardo dipinta da Luca in Arcevia e scomparsa dopo il 1648. [1]

Nell'inverno, secondo il suo costume, Luca sospese il lavoro, tornò in patria, ed all'approssimarsi della primavera si restituì in Arcevia, dove sul punto di partire per avere ultimate le opere commessegli, s'obbligò nel 5 giugno 1508 ad allestire un altra tavola col battesimo

[1] *A. St. Arte*, 1892, V, 203 nota 1, 206.

nel Giordano per la cappella del Battista esistente in s. Medardo. Avrebbe da sè stesso colorite le figure di Gesù, del Precursore, del Padre Eterno, e corretto il lavoro degli scolari affinchè l'opera riuscisse *quid nobile et speciosum*. Nella tavola alta M.[i] 2,40 × 1,50, due curve si congiungono sulla sommità formando una punta. Le due figure principali campeggiano in paesaggio verdeggiante bagnato dal Giordano sulla cui sponda un battezzato infila la camicia, ed un altro nudo incrocia le gambe per togliersi le calze. La mezza figura del Padre Eterno fra raggi di luce occupa la sommità della tavola. Sui pilastrini laterali della cornice risaltano dal fondo dorato sei santi, più che mezze figure, la Vergine annunziata e l'arcangiolo Gabriele figure intere, ma genuflesse.[1] Nel gradino, alto M.[i] 0,27 × 2,17, sono rappresentate la Nascita del Battista, la Predica nel deserto, il Precursore che rimprovera Erode e la druda, la Presentazione sopra gran bacile della testa troncata del Precursore ad Erodiade che banchetta: la Decapitazione in carcere del martire. La prima e l'ultima scena in formelle rettangolari; la seconda e la quarta in formelle bilobate, o se si vuole quadrilobate; la terza circolare. L'opera improvvisata in 19 giorni, segnata LUCAS SIGNORELLI DE CORTONA. MDVIII, pagata ducati 26 da grossi 20 il 24 giugno 1508, riuscì dozzinale,[2] e ripetizione peggiorata del battesimo nel gonfalone di Città di Castello.

Nel medesimo 24 giugno Luca ratificò la promessa verbale fatta ai sindaci della chiesa di s. Medardo di pitturare gratuitamente una croce *bene et cum omni decore et ornamento condecenti, et de auro et coloribus optimis et bonis*,[3] ma non resta memoria se poi la croce fu dipinta.[4]

[1] Queste figurine sono giudicate in parte di Luca, in parte rifinite da lui. *A. St. Arte*, 1892, V, 197, nota 3.

[2] Fu peraltro valutata circa L. 12000. *Gall. Naz.* II, 338.

[3] *A. St. Arte*, 1890, III, 207.

[4] Secondo il BURCKHARDT, 580, in Arcevia esiste una Madonna fra i ss. Giuseppe e Pietro nel 1520 dipinta da Luca e rovinata dal fuoco. Il cav. Anselmi gentilmente mi scrive che la tavola dal Burckhardt supposta del Signorelli, porta la data 1529, ed è quella ch' egli Anselmi illustrò in *A. St. Arte*, 1894, VII, 74, e con autentici documenti riconobbe opera di Piergentile e Venanzio pittori marchigiani. — Lo stesso signore m' informa che nel 1893 essendo stati fatti alcuni lavori nella loggia sotto l'antico palazzo del potestà d'Arcevia fu rinvenuto nella volta un affresco molto rovinato colla Vergine ed il Bambino simili alle figure dell'ancona di s. Medardo, ma circondate da grotteschi a chiaroscuro. Furono creduti i dipinti opera del Signorelli, però non conservati. — ANSELMI, *A proposito della classificazione dei monumenti nazionali nella provincia d'Ancona*. Firenze, 1887, Foligno, 1888, p. 56 — *Nuova Rivista Misena*, Arcevia, 1890, III, 8, 189, V, 5 — *Il ritrovamento della tavola del Signorelli per s. Francesco*, in *A. St. Arte*, 1892, V, 202.

Ai 25 di giugno il Signorelli lasciò Arcevia per risedere a Cortona fra i Priori del luglio e dell'agosto. Allungando la strada transitò da Iesi, e nel 26 giugno s' impegnò a colorire un' ancona (*conam*) col Redentore già deposto dalla croce per la Fraternita del Buon Gesù in s. Fiorano. Riceverebbe abitazione gratuita, il letto, pane e vino per sè e pei famuli, e fiorini 100.[1] Luca mancò all' impegno, ed il Rimpianto fu nel 1512 dipinto da Lorenzo Lotto molto più scenico di quello ch'avrebbe immaginato il Signorelli.[2] La derelitta Madre in piedi sollevate le braccia al cielo si dispera, la Maddalena genuflessa asciuga la piaga della mano destra del Maestro. Il cadavere del Salvatore potrebbe essere più bello, ma sono stupende alcune teste dei presenti alla dolorosa scena.[3] Nei Rimpianti e nelle Deposizioni Luca ritrasse sempre la divina Madre svenuta, ovvero immersa in dolore profondo, concentrato, e però più intenso, rifuggì dall' esprimere l' angoscia materna in modo teatrale con contorsioni del corpo e la bocca aperta per gridare alla maniera delle piagnone prezzolate. A me sembra più vera e naturale la maniera tenuta dal Signorelli nel significare l' ineffabile dolore materno.

Il 1 luglio 1508 Luca assunse il Priorato, e, nonostante lo stretto obbligo della residenza, i colleghi dopo 5 giorni inviarono il pittore in Firenze per domandare la riforma triennale degli offici municipali, secondo prescriveva lo statuto. Avendo lasciato trapelare che affari propri lo richiamavano in Firenze ne fu subito tratto partito, e gli altri Priori assegnarono a Luca il misero salario di L. 6. Nel 25 agosto 1508 sortì del Consiglio generale.

Le cose dette finora mi sembrano che dimostrino fino all' evidenza come il preteso licenziamento del Signorelli avvenuto a Roma nel 1508 non potè aver luogo, secondo credè lo stesso Manni.[4]

Negli ultimi mesi del 1508 il Signorelli forse rimase in Cortona: v' era il 21 febbraio 1509 perchè uscì dalle borse uno dei Soprastanti a s. Margherita, ed il 1 marzo rimase mallevadore ad un Priore. Desideroso d' alleggerire il peso della prole alla figlia Gabriella Del Mazza provvide nell' 11 marzo alla dote della nepote Margherita voluta monacare nel convento cortonese delle Santucce. Tempo due anni il nonno s' obbligò di consegnare alle monache per

[1] *A. St. Arte*, 1890, III, 207.

[2] Nel quadro *the movement is not only dramatic, but passionate to the last degree*. Berenson, *L. Lotto*, 133.

[3] Il Lotto era un grande artista e per convincersene basta osservare presso il Rimpianto l' indimenticabile tavola con s. Lucia esposta ad Iesi nel Museo di s. Fiorano.

[4] Manni, fogl. 29, p. 8.

l'altar maggiore della loro chiesa una tavola dipinta, che un uomo dabbene avesse a giudicare se valesse 70 ducati larghi in oro. Quando la morte impedisse al pittore di mantenere l' impegno preso, gli eredi avrebbero pagati i ducati 70.[1] Forse la nepote non si monacò, nè venne colorita la tavola per le Santucce, che non vidi mai menzionata.

Il 19 marzo nel refettorio del convento cortonese di s. Domenico Luca aggiunse un codicillo all' ultimo testamento. Beneficò maggiormente la figlia Gabriella, la nepote Rosada e la nuora Mattea vedova d'Antonio Signorelli purchè non convolasse a terze nozze.[2]

Luca il 25 d'agosto 1509 venne estratto del Consiglio dei XVIII, risedè Priore nel primo bimestre del 1510, e nell'agosto sortì fra i Soprastanti alle reliquie del Duomo. Anche nel 1511 si trattenne molto in patria, fu estratto dei Collegi il 21 febbraio e del Consiglio generale il 28 agosto: stipulò atti nel 21 giugno e 25 ottobre,[3] risedè Priore nell'ultimo bimestre dell'anno.

A Cortona nella chiesa di s. Benedetto era stata eretta la Fraternita del Gesù,[4] che prosperando decise di costruire una chiesa rimpetto all'attuale Duomo per trasferirvi la cattedrale allora ingrandito, rinnovato e terminato. La chiesa del Gesù principiata nel 1498[5] rimase compita nel 1505, data incisa anche sul piccolo marmo incastrato nel frontespizio della facciata. V' inalzarono tre altari, e Luca ne dipinse le tavole principiando da quella per l' altar maggiore.

Il quadro alto M.[i] 2,35 × 2,20, detto *maraviglioso* dal Vasari, firmato LUCAS SIGNORELLIUS PINGEBAT. MDXII, dalla chiesa del Gesù venne trasportato nel coro del nostro Duomo, e vi rimase. Rappresenta l' istituzione dell' eucaristia in modo diverso dal tradizionale. Il pittore renunziò alla mensa imbandita, agli apostoli assisi, a Giovanni reclinato sul seno di Gesù, e ritrasse il Salvatore che distribuisce ai discepoli il sacro pane. In elegante ambulacro pavimentato a quadroni variegati ed a strisce chiare, colle pareti ornate da pilastri rabescati muniti di capitelli allo stacco degli archi, con l' azzurro del cielo visibile attraverso l' ultima arcata dell' ambulacro, Cristo in piedi, dal volto maestoso, ha in mano un piattello colmo di piccoli pani, e sei apostoli per parte, metà ritti, metà genuflessi. Alla sua destra il prediletto Giovanni, quindi un vecchio al quale in

[1] *A. S. F. Rog.* B. 161, f.° 83.
[2] *A. S. F. Rog.* B. 161, f.° 84.
[3] *A. S. F. Rog.* B. 161, f.[i] 163, 178.
[4] *A. S. F. Rog.* C. 141, f.° 42.
[5] La Fraternita del Gesù nel 21. VIII. 1497, acquistò sulla piazza della Pieve i fabbricati poi da essa distrutti per costruirvi la chiesa, le cui muraglie erano giunte a certa altezza nel 25. V. 1501. *A. S. F. Rog.* O. 62 (1497-1502), f.[i] 19, 275.

tempi molto posteriori fu posto in mano un calice, ed un terzo apostolo dalla faccia giovanile. Alla sinistra del Redentore uno d'età mezzana medita a capo chino cogli occhi semichiusi, due confabulano. Dei discepoli inginocchiati alla destra del Maestro, tre in attitudine quanto mai compunta, aspettano di ricevere subito il sacro

cibo: a sinistra due discorrono, ed innanzi a loro pure genuflesso Giuda ricevè il pane, ma toltoselo di bocca, il traditore, lo pone nella borsa pendente dalla cintola.[1] Divina ed ideale è l'espressione

[1] Il quadro fu riprodotto nell' *Etruria pittrice*. Firenze, Bardi, 1791, I, 32. — Nella stampa in mano al vecchio apostolo presso l' evangelista Giovanni si vede il calice, che nella pittura si discerne soltanto da vicino, e vi fu così sgraziata-

del Redentore, bieco lo sguardo di Giuda lacerato dal rimorso del grande tradimento ormai concluso, soddisfatti e maravigliati i volti degli altri Apostoli.

La fama della cena dipinta in Milano da Leonardo era nel 1512 largamente diffusa fra gli artisti, e forse Luca sceneggiò in modo del tutto nuovo il medesimo soggetto per evitare il confronto coll'opera già celeberrima. Il Burckhardt afferma la cena cortonese modellata su quella di Giusto di Gand, adesso nella Galleria d'Urbino. Il quadro del maestro fiammingo alto M.i 3,20 × 2,80, ben colorito, con gruppo di figure ritrattate dal vero e fatte assistere alla comunione degli Apostoli, è veramente naturalistico,[1] ma la composizione non m'apparisce originale come sembra al critico tedesco.[2] Gesù in piedi presso la tavola servita alla cena, comunica i discepoli come farebbe un sacerdote, il quale distribuisse l'ostia consacrata a fedeli dalla ristrettezza dello spazio obbligati a collocarsi gli uni dietro gli altri, per attendere la volta propria e comunicati ritirarsi dalla parte opposta, e così lasciare il luogo libero ai sopravvenienti. Il Fiammingo non creò scena originale, riprodusse la comunione distribuita nelle chiese colle particole. Soltanto alla mensa dell'altare sostituì la tavola della cena, al sacerdote che distribuisce le ostie il Redentore. Gli fosse poi prescritto, o imitasse Pietro Della Francesca, che nella sua Flagellazione d'Urbino aveva effigiato Oddo da Montefeltro con due ministri,[3] Giusto ritrasse nel quadro il duca Federigo succeduto nella signoria al conte Oddo, un ambasciatore persiano, alcuni cortigiani, ed indietro la moglie del duca con un figliolino in braccio.[4] Nè devo tacere che queste figure ritrattate dal vero sono molto più

mente aggiunto che per la troppa densità del colore e le sovrapposizioni n'è tutta screpolata la tinta. — Il calice si vede anche nella stampa prodotta dal D'Agincourt, *Pittura,* tav. 156, n.° 7.

[1] Dennistoun, II, 258 — Pretendono che Giusto impiegasse 9 anni a dipingere il quadro, il gradino e gli ornati della tavola, e ricevesse 500 fiorini o più. Altri più ragionevolmente dicono il quadro dipinto dal 1473 al 75 e costato fiorini 250. — La tavola è riprodotta nell'*Arte*, 1901, IV, 368.

[2] Burckhardt, 579, 634.

[3] Dennistoun, II, 199.

[4] La Comunione di Giusto, meno il gruppo dei ritratti, fu copiata dal tirolese Cristoforo Unterberger (1732 † 1794) e posta all'altare del Sacramento nel Duomo d'Iesi. — Anche Marco Palmezzano dipinse nel 1506 la Comunione, ora tavola n.° 122 della Galleria di Forlì, alta M.i 2.20 × 2,15. Pilastri che sostengono arcate decorano la sala. Gli Apostoli genuflessi in tre file ed uno vecchio in piedi sono coll'ostia comunicati da Gesù, che ha dappresso s. Giovanni col calice. A tergo del Redentore un piccolo tavolo, dietro al quale sta rannicchiato Giuda. Il quadro ha grandi analogie colla Comunione di Giusto, ed è riprodotto nell'*A. St. Arte*, 1894, VII, 345 — Vas., VI, 323, nota 2.

attraenti di quelle del Redentore e degli Apostoli, tanto il pittore fiammingo, era debole nel creare di fantasia.

Il dipinto della Comunione segna l'apice dell'ultima evoluzione artistica di Luca. Egli nei freschi d'Orvieto sollevatosi a vertiginosa altezza sui contemporanei, poichè ebbe veduti i cartoni di Leonardo e di Michelangiolo per la sala fiorentina del gran consiglio, comprese come ad ottenere splendidi effetti più delle dorature e dei ricchi vestiti giovavano i bei volti, i veri atteggiamenti, l'esatta imitazione della graziosa semplicità della natura.

Afferma il Manni, informatone dall'accuratissimo erudito cav. Giovanni Girolamo Sernini, e lo ripete il Bottari,[1] che al Gesù *nella lunetta sovra il quadro dell'altar maggiore,* quello della Comunione, *havvi una tavola colla ss.ª Vergine, s. Giuseppe e s. Onofrio.* Queste immagini esistono in una tavola ridotta adesso rettangolare, ed in origine quasi semicircolare, alta M,[i] 1,06 × 1,73, opera del Signorelli, posseduta dal comm. Luigi Tommasi di Cortona, nella quale io riconosco quella ricordata dal Manni e dal Bottari. La Vergine col Putto in grembo è ripetizione dell'altra effigiata nel gonfalone cortonese di s. Niccolò. A destra della Madonna sta s. Giuseppe, alla sinistra un s. Onofrio molto diverso dalle immagini dell'eremita parecchie volte dipinte da Luca. La barba e la capigliatura bianca del santo sono così copiose da raggiungere l'inverosimile, e vennero senza dubbio aggiunte ed accresciute allorchè ridussero di forma rettangolare la tavola. Nemmeno il s. Giuseppe fu rispettato dall'ignoto restauratore, che adoperò molto meno le mani sacrileghe sulla Madonna e sul Putto. I ss. Giuseppe ed Onofrio sono mezze figure.

A poco prima o a poco dopo il 1512 deve riferirsi l'affresco nella cattedrale cortonese menzionato dal Vasari, e distrutto allorchè nel secolo XVII vennero adornati con ricchi pietrami gli altari del Duomo. Nella cappella del Sacramento sulla parete dietro al ciborio il Signorelli aveva dipinto ampio padiglione coi lembi sollevati da angioli e *grandi quanto il vivo* i ss. Girolamo, Tommaso d'Aquino[2] ed alcuni profeti. Dell'affresco non fu conservato nemmeno il disegno.

Nel Duomo andò pure in malora la vetrata colorita dell'occhio principale della facciata, opera disegnata da Luca, ma per quanto assicura il Vasari eseguita dall'aretino Stagio Sassoli.[3]

[1] MANNI, fogl. 29, p. 4 — VAS. *ed. Bott.* I, 514, nota 5.

[2] Nel VAS. *ed. Bott.* I, 515, nota 1, vien detto che il pittore effigiò s. Agostino, non s. Tommaso.

[3] A Cortona in casa del Signorelli nel 13. v. 1504, fu testimone ad un contratto Fabiano di Stagio Sassoli. *A. S. F. Rog.* C. 683 (1504), f.° 42.

Per fortuna è conservata la tavola quasi semicircolare, che dicono adornasse dalla parte interna l'antico bussolone posto alla porta principale del Duomo. Alta M.i 1,20 × 2,16, è ora appesa nella sagrestia della Cattedrale, e nessuna mano sacrilega ripassò i pennelli sul dipinto conservato quale uscì dalle mani del maestro. La Madonna col Bambino sul braccio sinistro ha le figure non intere del Battista da un lato, e dall'altro di s. Girolamo che si percuote il petto col sasso. Ambedue i santi seminudi mostrano nel loro corpo estenuato a quali privazioni si sottoposero dimorando nel deserto.

Agli anni nei quali il Signorelli compì le opere ricordate in questo capitolo risalgono due stampe incise dal famoso Marcantonio Raimondi. Della prima con Venere, Marte ed Amore, alta M.i 0,269 × 0,212, datata: 1508. 16 *d*(ecembre), fu recentemente rivendicato il disegno al Signorelli. Marte, assiso a sinistra, con la mano diritta minaccia l'amasia e coll'altra la respinge. Venere afflitta stringe con ambedue le mani lunga torcia o face, non guarda l'adultero amico, e sembra decisa ad allontanarsene, per quanto Amore cerchi d'impedirglielo. Le tre figure sono nude, e Marte depose le armi innanzi a sè. La mossa rigida ed angolosa di Venere, la forma delle mani della dea e del drudo, i tipi delle teste *fanno riconoscere facilmente anche nell'incisione lo spirito, e la maniera d'esprimere del Signorelli.* Così giudicò il Morelli,[1] in opposizione a coloro che da tanto tempo riferivano al Mantegna il disegno dell'incisione,[2] forse indotti in errore da Giambattista Gallestruzzi, il quale nel ristampare l'incisione alla marca solita del Raimondi aggiunse le lettere A. M., iniziali d'Andrea Mantegna. Si noti inoltre come sfuggì al Morelli, seppure non dimenticò d'avvertirlo, che l'incisione ha sul fondo un lago solcato da due barchette, motivo gradito al Signorelli, e ripetuto in diverse opere sue. La copia della stampa esposta agli Offizi fu impressa sul rame ripassato da incisore tedesco, che aggiunse a destra il castello con torri e tetti di forme germaniche, e segnò il proprio monogramma in una correggia della corazza di Marte.[3]

Al real castello di Windsor in Inghilterra nello stupendo disegno dal Passavant attribuito a Raffaello, e da altri critici riconosciuto del Signorelli, lottano Ercole ed Anteo, ambedue nudi. Forse Marcantonio incise il disegno di Luca, forse vi s'ispirò l'Urbinate nel

[1] Mor., *Pit.* 276, e nota 3 — Bartsch, XIV, 247, n.° 345 — Delaborde, *Marc-Antoine Raimondi.* Paris, 1888, p. 164.

[2] Gori-Gandellini, XIII, 222, e nota 145 — Passavant, *Le peintre-graveur*, VI, 25, n.° 36.

[3] Brulliot, *Dictionnaire des monogrammes.* Münich, 1832, p. 267, F. Z., n.° 2093.

delineare l'esemplare per farlo incidere. Nella stampa è diversa da quella disegnata la posizione delle figure, differenti alcune parti accessorie. Credono le variazioni introdotte da Giulio Romano, o da colui che mise al pulito lo schizzo per l' incisione.[1]

Viene attribuito al Signorelli anche il disegno del piatto dal diametro di centimetri 23 posseduto dal Museo della Fraternita d'Arezzo. La preziosa ceramica con orlo poco rilevato, adorno di sfingi, mascheroni, frutta, fiori graziosamente intrecciati, ha sul fondo azzurro cupo effigiati nove filosofi coperti da manti oscuri e tre seminudi. Questi sapienti disputano accennando a mappamondi ed a figure geometriche segnate in carte distese sul pavimento giallo. In alto una tenda aranciona forma tre sbuffi. Per quanto la disposizione del gruppo e le vivaci attitudini dei disputanti ricordino la Scuola d'Atene di Raffaello, nonostante fu supposto di Luca o del Bonarruoti il disegno della stupenda maiolica prodotta dalla Cà Pirotta di Faenza colla data 1512 e colla marca della fabbrica.[2] È impossibile determinare con certezza il disegnatore d'una maiolica, bensì l' ammirabile piatto faentino sarebbe degno di Luca, tanto briose, vivaci, bene aggruppate ne sono le figure.

Il Signorelli era in Cortona il 9 agosto e 28 decembre 1512, perchè vi vendè due case: il 30 decembre stipulò altro atto[3] ed il 13 febbraio successivo venne estratto del Consiglio dei XVIII.

[1] Passavant, III, 188, n.° 435 — Caval., *Raf.* II, 275 — Bartsch, XIV, 258, n.° 346 — Agli Offizi le due incisioni di Marcantonio sono esposte nella cornice 94, la prima n.° 109 con Venere, Marte ed Amore, la seconda n.° 116 con Ercole membruto e tozzo che afferrato Anteo più snello e strettagli la vita fra le poderose braccia l' ha sollevato da terra e lo soffoca. A sinistra presso albero annoso la clava e la pelle del leone; a diritta un tempio col cornicione in parte rovinato.

[2] Argnani, *Il rinascimento delle ceramiche in Faenza.* Faenza, 1898, p. 91, e tav. 38.

[3] *A. S. F. Rog.* B. 161. fi. 189, 208, 212.

CAPITOLO VII

Il Signorelli oratore ai Medici rientrati in Firenze. Visita a Roma Leone X invano sperandone protezione. Riceve danari dal Bonarruoti. S' impegna in dispendiosa lite per affetto alla nuora. Sacre Famiglie ai Pitti e agli Offizi. Madonna Corsini. Visitazioni di Berlino e Mancini. Madonne Rospigliosi, di Monaco, Ginori, Penna. S. Stefano Ferretti. Gonfalone e quadretto Tommasi a Cortona. Tre tavole a Bergamo. Altre dubbie a Prato, a Roma, a Londra, a Dresda, a Montepulciano. Gradino agli Offizi. Madonna a Montepulciano. Gradino al Louvre. Due pilastrini a Dresda. Opere certe ed incerte a Londra, a Liverpool, a Dublino, in diverse raccolte inglesi, ad Altenburg, a Meiningen, a Cassel, a Gotha, a Vienna, a Pietroburgo, a New Haven d'America.

Mentre aveva ultimata ovvero ultimava la stupenda tavola della Comunione riuscì gratissimo a Luca il rivolgimento politico del 31 agosto 1512. Dopo esilio diciottenne la famiglia Medici rientrata in Firenze vi riassunse il reggimento. Come avviene nei primi momenti del trionfo delle fazioni esultarono anche nel dominio Fiorentino gli antichi fautori dei Medici, e le rappresentanze municipali s' affrettarono a prosternarsi verso il sole nascente, inviando oratori per rallegrarsi della restaurazione dei patroni o meglio padroni. Naturalmente a presentare le congratulazioni vennero scelti i più caldi favoreggiatori dell' ordine politico restaurato, ed in Cortona riceverono l'incarico m. Silvio Passerini fido servitore dei Medici, creatura di papa Leone X, divenutone datario, quindi promosso cardinale,[1] due dottori Vagnucci, e maestro Luca, partito per Firenze il 28 settembre e restituitosi in patria il 12 ottobre.

La restaurazione fiorentina fece sperare grandi vantaggi a Luca stato in rapporto coi Medici fino dai tempi di Lorenzo il Magnifico. Lusingandosi d'ottenere speciali favori da Leone X e dai nepoti di lui si portò a Roma nel 1513, ma indarno vi decantò la propria devozione al partito vittorioso, spinta al segno di porsi al cimento di perdere il capo. L' asserzione ha l' apparenza di borioso vanto, poichè durante l' esilio dei Medici da Firenze principiato nel novembre 1494, se i capitani fiorentini in Cortona avessero dubitato

[1] Silvio Passerini ricevè la porpora cardinalizia il 1. VII. 1517, non nel 1518 come stampai in M., *Cort.* 360.

della fede politica di Luca, l'avrebbero escluso dagli uffici pubblici, segnatamente dal magistrato dei Priori, del quale fece parte nel 1495 e nel '97 quando contro i fautori dei Medici erano più vivi i sospetti a motivo dei ripetuti tentativi a mano armata degli esuli della loro fazione bramosi di rientrare in Firenze. Appunto nell'ottobre del '95 Piero dei Medici cercò d'occupare Cortona assicurata da buon nerbo di soldati,[1] e Luca assunse il priorato il 1 di novembre. Il capitano pei Fiorentini in Cortona ed i riformatori da lui designati in ogni triennio per imborsare i nomi dei cittadini da sorteggiare affinchè esercitassero le cariche municipali erano arbitri d'escludere dalle imborsazioni gli uomini supposti avversi al regime dominante, e siccome capitano e riformatori non dovevano rendere alcun conto delle esclusioni deliberate, usavano ed abusavano dell' arbitrario potere. Laonde se al tempo del governo popolare gli statuali avessero dubitato della fede politica di Luca, non n' avrebbero imborsato il nome, uscito invece in quei 18 anni nove volte dalle borse dei Priori, altrettante da quelle del Consiglio generale o dei Diciotto, e ripetutamente dalle altre dei minori uffici municipali. È vero che Francesco Guicciardini, acutissimo osservatore e parziale ai Medicei, lodò l' insolita larghezza dello stato popolare stabilito a Firenze nel 1494, e notò come trascorsi i primi momenti dalla cacciata dei Medici, i popolari ammisero al godimento degli uffici pubblici perfino gli amici della famiglia esiliata,[2] ma la tolleranza invalsa non sarebbe mai giunta al segno che un capitano fiorentino lasciasse esercitare gli uffici comunali da un suddito quando si fosse posto al cimento di perdere il capo. Svanite l'interessate speranze, Luca si lamentò dell'ingratitudine dei Medici, ed i lagni indicano che papa Leone e le sue creature, negata fede ai pericoli corsi dal pittore, rifiutarono di accordargli i sognati vantaggi.

Alle spese occorse per dimorare inoperoso in Roma se n'aggiunsero altre straordinarie per vincere certa lite ventilata nei tribunali pontificii, così che Luca dovè chiedere danari in prestito ad un grand' artista molto più giovane. Ne dà notizia la minuta della lettera nel maggio del 1518 diretta al capitano di Cortona da Michelangiolo Bonarruoti da vari anni ritrovata fra le carte del sommo maestro. Sebbene poco onorevole per Luca la riproduco in ossequio alla verità, supremo dovere per gli storici. In Roma il Signorelli rimasto corto a danari li ottenne due volte in prestito da Michelangiolo, nè fu diligente a restituirli, seppure l' incaricato del rimborso

[1] M., *Cort.* 355.

[2] Il Guicc., *Op. ined.* II, 334, tributava ai popolari queste lodi nel 1516, un quadriennio dopo la restaurazione dei Medici.

non fece suo il danaro consegnatogli per soddisfare il debito, come protestava il nostro Luca. I due grandi uomini si corrucciarono, e rimase alterata l' intrinsichezza già stabilita fra loro dalla conformità delle vedute artistiche e del modo di tradurle in atto. Nessuno dubita che Michelangiolo dall'osservazione delle opere di Luca si sentisse spinto a dare grandiosità alle proprie, e si sforzasse di trasfondere nelle figure maggiore gagliardia di quella impressavi dall'amico. Certamente i due maestri dovevano essere fra loro molto domestici, se il più anziano ricorse al più giovane per aiuti pecuniari. Ed ora ascoltiamo cosa scrisse Michelangiolo:

Al Capitano di Cortona.

Signor Capitano. — Send' io a Roma, el primo anno di papa Leone, vi venne maestro Luca da Cortona pittore e riscontrandolo un dì appresso a Monte Giordano, mi disse che era venuto a parlare al Papa per avere non mi ricordo che cosa, e che era già stato per essergli stato tagliato la testa per amore della Casa de' Medici, e che gli parea come dire non essere riconosciuto: e dissemi altre simil cose che io non mi ricordo: e sopra a questi ragionamenti, mi richiese di quaranta iuli e mostrommi dov' io gniene avevo a mandare, cioè in bottega d'uno che fa le scarpe, dov' io credo che lui si tornava. E io, non avendo danari acanto, m' ero offerto di mandargniene; e così feci. Subito che io fui a casa, io gli mandai detti quaranta iuli per uno mio garzone che si chiama, ovvero à nome Silvio, el quale credo che sia oggi in Roma. Dipoi forse non riuscendo al detto maestro Luca el suo disegno; passati alquanti giorni, venne a casa mia dal Macello dei Corvi, nella casa ch' io tengo ancora oggi, e trovommi che io lavoravo in sur una figura di marmo, ritta, alta quattro braccia, che à le mani drieto, e dolsesi meco, e richiesemi d'altri quaranta iuli, che dice che se ne volea andare. Io andai su in camera, e porta' gli quaranta iuli, presente una fante Bolognese che stava meco, e anche credo che e' v'era el sopra detto garzone che gli aveva portati gli altri: e preso detti danari, s' andò con Dio. Non l' ò mai poi rivisto. Ma send' io allora mal sano, inanzi che detto maestro Luca si partissi di casa, mi dolsi seco del non potere lavorare; e lui mi disse: Non dubitare che e' verranno gli Angioli da cielo a pigliarti le braccia e ti aiuteranno.

Questo vi scrivo io, perchè se dette cose fussino riplicate a detto maestro Luca, se ne ricorderebbe e non direbbe avermeli renduti....[1] *Vostra Signoria scrive a Buonarroto che lui dice, e più che voi..... ancora che credete che e' me gli abbi renduti. Questo non è..... che*

[1] La minuta è nel cantone stracciata da un lato. — Buonarroti, *Lettere*. Firenze, 1875, p. 391.

io sia uno grandissimo ribaldo e così sarebe..... di riavere quello che io avessi riavuto, ma la vo..... ciò ch' ella vuole: io gli ò a riavere, e così giuro ..... fare ragione, lo può fare; quanto che no, ac..... Capitano.

Mancano i documenti, pure voglio credere debitamente sistemata dal Signorelli la vertenza pecuniaria col Bonarruoti. Il Klaczko attribuisce all'umore malinconico ed irritabile del Fiorentino la continua scontentezza che lo portò a sollevare frequenti questioni di danaro con principi e privati, e anche col Signorelli, *del quale avrebbe dovuto un poco più rispettare la grave età ed il grande merito.*[1] Ma, nonostante il benevolo giudizio dello scrittore francese, mi sembra che se il nostro pittore obliò di restituire i danari cortesemente imprestatigli, fosse Michelangiolo nel pieno diritto di lagnarsi e richiederli.

Io congetturo che le due domande di prestito avessero origine dalle spese straordinarie sostenute in Roma per vincere una lite intentata nei tribunali ecclesiastici. Già dissi d' Antonio Signorelli morto di peste nel 1502 lasciando vedova la seconda moglie Mattea di Domenico Scaramucci. Luca portò alla nuora affezione paterna, la trattò come figlia, ripose in lei pienissima confidenza, e la beneficò nelle ripetute disposizioni testamentarie. Vissuta un decennio col primo marito Giulio Grappi, sposato circa il 1487, aveva Mattea procreati due figli, ed intorno al 1497 rimaritatasi ad Antonio Signorelli[2] dette alla luce Rosada legataria dei nonni Gallizia e Luca nei loro testamenti.[3] L' 11 gennaio del 1511 Luca s' impegnò a fare il possibile (*faciendo possibilia*) per maritare la nepotina allora quattordicenne a Mariotto Passerini, e la dotò con fiorini 600 d'oro pagabili in parte subito, in parte a rate, in parte dopo ch'egli dotante fosse morto.[4]

Nei giorni immediatamente succeduti al matrimonio la sposina colpita da inesorabile infermità perdè la vita con tale ambascia della madre da determinarla subitaneamente a monacarsi fra le cistercensi cortonesi di s. Michelangiolo.[5] La risoluzione dovè dispiacere a Luca, il quale tuttavia commosso dalla perdita della nepote e dall' afflizione della nuora cercò di rendere meno dura la vita monastica a

[1] Klaczko, 84.

[2] Queste date resultano dall' atto 4. II. 1519. *A. S. F. Rog.* C. 630 (1519-1536) — Paolo Ferrantini rogò lo strumento nuziale fra Antonio Signorelli e Mattea Scaramucci, ma non si trova nella sola filza rimasta dei suoi rogiti.

[3] Vedi alle p. 19, 138, 144.

[4] *A. S. F. Rog.* P. 88 (1508-1514), f.° 341.

[5] Luca dotò la nepote Rosada l' 11. I. 1511, e nel successivo 21. VI. 1511, costituì la dote monastica a Mattea. Quindi la morte di Rosada avvenne in questi cinque mesi e 10 giorni.

Mattea, da lui benvoluta come figlia, patteggiando verbalmente colle monache che nel convento la nuora godrebbe diverse distinzioni e la dignità d'abbadessa. Le suore con solenni promesse accettarono vergognosamente d' infrangere la disciplina monastica, attratte dagli obblighi che Luca assumeva di provvedere al vestiario della nuora, d'assegnarle la dote per quei tempi straordinaria di fiorini 400 da L. 5 cortonesi pari ad italiane L. 1344[1] pagabili in quattro anni, e fino all' intero sborso della somma di somministrare determinata quantità di commestibili pel vitto di Mattea e della domestica che la servirebbe. Nel 21 giugno 1511 Luca con atto pubblico ratificò questi impegni e li garantì mediante ipoteca sul podere di Fasciano. Al contratto muto intorno ai patti simoniaci intervenne il vicario vescovile.[2] Mattea nel 19 agosto 1512 innanzi di pronunziare i voti monastici fece testamento. Istituì erede il figlio Bartolommeo Grappi, usufruttuario generale il suocero Luca liberandolo dall' obbligo dell' inventario, e lasciò fiorini 25 *jure legati Mariotto quondam Felicis domini Mariotti de Passerinis, olim genero testatricis.*[3] Innanzi di vincolarsi definitivamente Mattea titubò, e col pretesto che la badessa era assente dal monastero ottenne dalle suore per atto notarile del 23 agosto di procrastinare d'un mese, fino al ritorno della superiora, la pronunzia dei voti solenni coi quali moriva al mondo. Li aveva già emessi il 21 ottobre, avendo Luca in quel giorno restituiti a Simone Scaramucci fratello di Mattea 50 fiorini della dote sborsata al momento degli sponsali con Antonio Signorelli. In quei giorni Luca era tanto ben disposto verso le monache di s. Michelangiolo, da promettere il 25 ottobre 1511 di fondare una cappellania per officiare l'altar maggiore della loro chiesa e dotarla coi beni da lui posseduti in Farneta, riservandosi il diritto di revocare la donazione. Nel medesimo giorno rinnovò il testamento. Lo tumulerebbero in s. Domenico dentro il sepolcro materno, istituì erede il figlio Tommaso, e quando questi rifiutasse l'eredità, gli sostituì il convento di s. Michelangiolo.[4]

[1] Alle giovani che rinserravano nei chiostri le più cospicue famiglie cortonesi assegnavano doti di fiorini 60 = L. 201,60, come un Angellieri nel 1504 e 1506. *A. S. F. Rog.* C. 683 (1504), f.° 84. C. 684 (1506–1509), f.° 53 ed altri atti.

[2] Era vicario l' arcidiacono Bernardino Gramignoli, non messer Barone di Francesco accusato dal breve di Leone X dei 23. III. 1517 d'aver sanzionato il patto simoniaco. Barone tornò a Cortona vicario del card. Soderini ridiventato vescovo cortonese per regresso, e prese l' investitura del vescovado in nome del cardinale il 21. VII. 1513. *A. S. F. Rog.* O. 71 (1502–1541).

[3] *A. S. F. Rog.* B. 161, f.° 192 — Mariotto morì l' 11. VIII. 1520 lasciando un figlio ed incinta la moglie. *A. S. F. Rog.* C. 625 (1520–1522), f.i 255, 257.

[4] *A. S. F. Rog.* B. 161, f.i 163, 171, 178, 181, 182, 183, 192, 194, 212 — *Rog.* P. 86. Atto 22. IV. 1552.

Alla generosità di Luca mal corrisposero le monache. Il vicario vescovile o biasimasse il patto simoniaco pel quale Mattea doveva divenire monaca e badessa, o negasse d'esser connivente al turpe mercato, o spinto dalle querimonie delle suore, gelose dei privilegi accordati a Mattea, le ordinò di renunziarvi e d'occupare l'ultimo luogo, altrimenti l'avrebbe scomunicata.[1] La novizia ferita nella vanità, e Luca nella borsa, si difesero in giudizio. Ai 5 decembre 1512 la nuora costituì Luca procuratore per appellare contro la sentenza della curia vescovile ai giudici delegati dal papa Giulio II,[2] ed il pittore non solo appellò, ma nel 30 decembre revocò l'istituzione della cappellania, poichè *major monialium s. Michaelisangeli pars maxima erga magistrum Lucam usa fuit ingratitudo* rinnegando le promesse alla figlia adottiva di lui, vessandolo ed obbligandolo a litigare nelle curie vescovile e pontificia, per cui s'era trovato costretto a difendersi con sommo dispendio, dilapidazione delle sostanze e rischio della vita.[3]

Ai 20 aprile 1513, quale procuratore di suor Mattea, Luca fece notificare alle monache un monitorio dell'uditore della penitenzieria pontificia, probabilmente ottenuto mentre egli si trovava a Roma. Il 27 aprile la badessa dichiarò vera la promessa del luogo distinto fatta a suor Mattea, e temendo la condanna del monastero nelle spese giudiziarie, convenne d'assegnarle posto onorifico nel capitolo, nel coro, alla mensa.[4] Alfine nel successivo 23 luglio le monache in presenza del nuovo vicario episcopale stipularono solenne contratto con suor Mattea e con Luca. Confessarono d'avere accettata la vedova nel monastero assicurandole verbalmente il luogo di preminenza, che poi dopo pronunziati i voti monastici, quando s'era obbligata all'obbedienza, le avevano negato minacciandole pure la scomunica. Per evitare le gravissime spese della lite le parti ave-

[1] *A. St. Ital.* serie V, 1896, XVII, 128.

[2] *A. S. F. Rog.* V. 94 (1485-1519). Atto 5. XII. 1512.

[3] *A. S. F. Rog.* B. 161, f.° 213.

[4] *Considerans sororem Mattheam fovere iustitiam, sibique in ingressu per eam facto in monasterio promissum fuisse locum de quo litigatur.... et si moniales prosequerentur litem succumberent, et contra conscientiam litigarent, et fortasse in expensis condamnarentur non sine conscientie onus et gravamen.... offert se paratam sororem Mattheam in dicto loco, in capitulo, in choro, ad mensam, et in omnibus aliis locis monasterii manutenere et preservare, et omnia alia facere, dicere, observare, et adimplere ad que ipsa, monialesque sue tenentur et obligate sunt sorori Matthee pro observantia dicte promissionis per eas ut premittitur sibi sorori Mattee facte. A. S. F. Rog.* B. 161, f.° 239 — Ignoro se le monache mantennero le promesse. Negli atti 18. VIII. 1515, e 16. II. 1519, sono nominate 18 suore innanzi a Mattea. *A. S. F. Rog.* O. 71 (1495-1538), f.° 387. O. 64 (1517-1519), f.° 226.

vano accettato di transigere secondo consigliava il nuovo vicario vescovile. Occuperebbe Mattea l'ultimo posto tra le monache velate, il primo tra le professe. Luca poi pagherebbe soltanto la metà della dote promessa ridotta a fiorini 200.[1]

In seguito un breve di Leone X del 23 marzo 1517 ratificò la transazione.[2] In un volume di *Memorie e Conti* del monastero di s. Michelangiolo trovai registrate L. 200 cortonesi, pari a fiorini 40, ricevute dalle monache l' 8 febbraio 1514 per mano di Tommaso Signorelli, altri fiorini 40 nel 22 febbraio successivo, e fiorini 90 il 22 gennaio 1515 *per parte de la limosina de sora Mattea* a seconda dei contratti.[3]

Anche posteriormente Luca pagò danari per la lite sostenuta in favore della nuora. Nel libro del dare e dell' avere di Guglielmo Marcillat de la Châtre, il notissimo ed eccellente maestro di finestre colorate, trovai memoria di danari prestati a Luca nel 10 giugno 1521 occorsi in certe suppliche all'abbreviatore e per registrarle. Il Signorelli mandò a Roma ducati 5 d' oro di camera *per expedire uno breve e confirmare uno contratto col monastero di s. Michelangiolo.*[4]

Il litigio colle monache per motivo futile, quanto l'occupare luogo più o meno distinto nel prosternarsi a Dio, nell'assistere al capitolo o mangiare al refettorio, offrirebbe ottimo argomento al moralista per dimostrare la vanità degli uomini siano maschi agitati da violente passioni, o femmine incarceratesi nel chiostro collo scopo d'esercitarvi le virtù cristiane del sacrifizio, o come Mattea per la disperazione della figlia perduta. La parte nella lite presa da Luca manifesta quanto avesse buono il cuore, e si lasciasse talora sopraffare dagli affetti. Impietosito dal supremo sconforto della nuora per l'immaturo fine della figlia ne favorisce la risoluzione d'abbandonare il mondo vestendo la cocolla, con sacrifizi pecuniari ne coltiva la vanità d' apparire superiora alle compagne, ed egli stesso litiga forse indottovi dalla stizza di trovarsi gabbato dalle suore renitenti ad osservare le promesse pagate a fiorini. Ma dopo la transazione depone il rancore e dimentica ogni cosa.

[1] *A. S. F. Rog.* B. 161. Atti 27. IV, 23. VII. 1513 — B. 162. Atto 20. IV. 1513.

[2] *A. St. Ital.* serie V, 1896, XVII, 128 — Il breve è pure menzionato nel *C. C.* 482, p. 60.

[3] *A. S. F. Convento di s. Michelangiolo di Cortona.* Fascio C. 3, f.° 109.

[4] *Cod. Aretino* 352, f.° 61 — Quivi ai f.i 23, 24, trovai pure notate L. 7. 7. —, dal Marcillat prestate a Luca nel 20. IV. 1517, e restituitegli nel 20. X. successivo per mano del garzone del Marcillat il cortonese Tommaso Porro, divenuto in seguito discreto pittore. — La famiglia Porro doveva essere piuttosto agiata poichè *Stefanus dictus Porro olim Tomassi Stefani Porrandelli,* padre a Tommaso, nel 13. III. 1503 dotò una figlia con fiorini 90 pagati nel 1508. *A. S. F. Rog.* C. 683 (1503-1504).

Le amarezze derivate dalla lite ed un'infermità sopravvenuta decisero Luca a prendere nuove disposizioni testamentarie il 18 marzo 1514 nel convento cortonese di s. Margherita. Lo tumulerebbero in s. Domenico: a motivo dell'ingratitudine dei donatari revocò le donazioni di fiorini 100 per ciascuno fatte nel 25 ottobre 1511 a Mariotto Passerini vedovo di Rosada, alla figlia Gabriella Del Mazza ed a Bernardina Del Boscia nata dalla defunta figlia Felicia; bensì dispose a favore di Gabriella e della nepotina [1] legati di valore uguale alle donazioni. Beneficò due domestiche, ma una purchè si monacasse. Donò fiorini 100 al monastero di s. Michelangiolo. Usufruttuaria dell'eredità lasciò suor Mattea, proprietari il figlio Tommaso ed i maschi nati da lui. [2]

Mentre dimorava in Roma le cure pel buon esito della lite non fecero dimenticare a Luca la propria arte, nè gl'impedirono d'esaminare con occhio esperto le opere dei contemporanei. I dipinti posteriori al viaggio del 1513 segnano l'ultima evoluzione artistica del Signorelli. Le grandiose figure di Michelangiolo sulle volte della Sistina, ammirate ed imitate anche da Raffaello, colpirono Luca meno degli affreschi nelle camere Vaticane e delle tavole dal giovane Urbinate colorite nel primo quinquennio del suo soggiorno romano. Infatti dopo il ritorno da Roma Luca ormai provetto mantenne inalterata l'antica grandiosità, ma infuse nuova grazia alle figure, curò maggiormente la composizione, divenne più accorto nell'usare la scala dei colori, e n'aumentò l'effetto con forti gradazioni nelle luci e nelle ombre. Abbandonò del tutto le dorature nei fondi e nelle vesti, limitandosi qualche volta a lumeggiare coll'oro le frange ed i lembi degli abiti. Vecchio campione del naturalismo volle emulare la perfezione raggiunta dai pittori contemporanei.

Nel rinnovare poi la relazione con Raffaello benvoluto fino da fanciullo e consolato nei dolorosi giorni susseguiti alla perdita del padre, il Signorelli non provò gelosie verso il promettente giovane, cui l'età novella non aveva impedito di percorrere tanta strada nell'arte. Segnatamente rimase colpito dall'osservare che coll'innata gentilezza dell'animo e colla potenza dell'ingegno l'Urbinate aveva congiunta l'idealità alla fedele rappresentazione della natura. Come nella fresca età, così nella matura il Signorelli seppe valutare e trarre profitto dei perfezionamenti introdotti nell'arte dai maestri contemporanei. Nelle opere di Leonardo da Vinci, di fra Bartolommeo Della Porta, del Sanzio, attinse nuove ispirazioni, e con ben intese grazie ingentilì la prisca robustezza. Gli effetti dell'evoluzione appariscono

[1] Bernardina era sempre nubile il 23. VI. 1524. *Rog.* O. 64 (1522-1524), f.° 483.
[2] *A. S. F. Rog.* B. 161, f.° 181.

evidenti tanto in alcune sacre Famiglie, quanto nella Vergine colla Trinità e nel gonfalone per la Fraternita cortonese di s. Niccolò.

Non conosco quadri di Luca datati dal 1513 al 1515, e siccome in questo tempo egli certamente dipinse, parlerò senz'ordine cronologico delle opere che possono riferirsi al triennio, nel quale per l'età tuttavia florida, per la vigoria della mente, per il completo sviluppo delle doti pittoriche, si trovava nelle condizioni più propizie ad esplicare le sue facoltà creative. È pure incerto dove dimorasse in questo triennio, ma certo si trovava in Cortona il 18 luglio e il 25 agosto 1514, come anche il 18 febbraio successivo essendo il nome di lui uscito dalle borse dei minori uffici municipali.

Nell'enumerare le opere principierò dalle sacre Famiglie dipinte in tavole dette da cavalletto, quasi tutte rotonde secondo l'uso toscano, e circondate da ricca cornice con festone di foglie e frutti. Tavole e cornici adornavano stupendamente le pareti dov'erano appese. Le sacre Famiglie di Luca ben composte, vere nei particolari, varie nel numero e nella disposizione delle figure, talora abbellite da grazioso paesaggio, hanno sempre le Madonne maternamente umane, dal volto simpatico, irradiato di soavissima grazia, dallo sguardo modestissimo.

Graziosissima è la tavola dal diametro di M.i 0,91, contrassegnata col n.° 355 nella Galleria dei Pitti. Sull'aperta campagna, stanno in piedi dietro parapetto murato la Vergine con abito rosso, maniche giallognole, manto turchino. Da tergo s. Giuseppe barbuto con veste rossiccia, manto turchino, e da sinistra con abito rossiccio una santa, la quale ha sospeso di scrivere nel volume aperto sopra il parapetto, dove siede in un guanciale il Bambino nudo sostenuto dalla Madre. La Vergine, disteso il braccio diritto verso il capo del Putto, parla alla santa intenta ad udire prima di rimettersi a scrivere. Annerì la carnagione delle figure, ma gentili e belli sono i volti della Madre e del Figlio, quanto mai espressivo l'atteggiamento della santa presso la quale apparisce un lembo di paesaggio.

Molto superiore è la sacra Famiglia in tavola dal diametro di M.i 1,25 esposta agli Offizi col n.° 1291, ed ai tempi del Borghini

presso i Capitani della Parte guelfa di Firenze.[1] La bellissima Vergine seduta per terra all' aperta campagna legge nel libro posato sulla gamba sinistra e colla mano diritta ne volta la pagina. Il Bambino grandicello, in piedi, vestito, ha come la Madre il viso di profilo, guarda lontano e solleva la sinistra con espressione di maraviglia. S. Giuseppe rasato, genuflesso col ginocchio destro, incrociate le mani al petto, adora Gesù ed ascolta leggere. In terra presso la Vergine giace al suolo altro libro. Le tre figure sono graziosissime di volto e stupendamente risaltano dall'azzurro del cielo e dal paesaggio circostante. È inarrivabile la pienezza di vita, la naturalezza dell'espressione commisurata a ciascun personaggio: soddisfazione e devoto ossequio in s. Giuseppe, ingenua serenità e materna compiacenza nella Vergine, nel Bimbo poi vivacità fanciullesca e, come mi notava l'amico prof. Pellegrini, uno di quei movimenti subitanei e disinvolti che la moderna fotografia fissa coi procedimenti istantanei. Da ogni parte traspira soave pace domestica e tanta divina bellezza, che non sempre s' ammira uguale nelle più pregiate Madonne di Raffaello. Il Morelli consiglia di studiare in questo dipinto la forma particolare data da Luca alle mani ed agli orecchi.[2]

Fra le sacre Famiglie di Luca esistenti in Firenze io rimango incerto se concedo il luogo d'onore a quella testè descritta degli Offizi, oppure al tondo dal diametro di M.[i] 1,15, esposto col n.° 157 nella Galleria del principe Corsini. La bionda Vergine assisa tiene nel grembo il Putto e lo contempla malinconicamente. Il Figlio, a parer mio di proporzioni troppo minute, stringe alla Madre il pollice

[1] Borg., 367. Nell' edizione di Firenze, 1730, p. 298 nota 1, l'annotatore afferma che allora il tondo era sempre nell' uffizio della Parte. — Invano cercai sulle filze dei Capitani di Parte nell'*A. S. F.* l' atto di donazione della bottega nell' attuale palazzo Pretorio di Cortona ceduta dai Capitani a Luca, e dal Signorelli donata nel 1. viii. 1502, come dissi a pag. 139. Così non potei verificare se la bottega era divenuta proprietà del pittore come pagamento di prezzo dello stupendo tondo.

[2] Mor., *Pitt.* 88 nota 2.

sinistro, e rivolto con bel movimento verso s. Bernardo sembra confabularci. Il santo dai tratti verginali, piegato il ginocchio destro, tiene distesa sulla coscia sinistra la carta per scrivervi colla penna stretta fra le dita. Rimpetto nel guardare Gesù si bea s. Girolamo dalle membra poderose, seminudo, genuflesso, in atto di percuotersi il petto col sasso. Il vestito rosso ed il manto turchino della Vergine contrastano egregiamente colla bianca tunica di s. Bernardo panneggiata benissimo. Un prato fiorito, case lontane ed il cielo azzurro formano il fondo del quadro, fra i migliori di Luca. Se il Gruyer avesse ben considerate queste Madri divine, dal volto purissimo e grazioso, si sarebbe persuaso come alcune Madonne di Luca raggiungono i più elevati ideali della bellezza muliebre.

Un' altra *delle più belle invenzioni di Luca*[1] è il tondo con diametro di M.[i] 0,70, venduto alla Galleria di Berlino dai marchesi Patrizi di Roma. Non rappresenta la visita a s. Elisabetta narrata nel Vangelo, quando la Vergine incinta si trattenne tre mesi presso la cognata anziana, essa pure vicina a divenir madre,[2] bensì un incontro amichevole delle famiglie dei ss. Giuseppe e Zaccaria. Elisabetta donna più che matura, vestita alla casalinga, colla maggiore effusione stringe fra le sue la mano destra della visitatrice. Le due figure muliebri occupano metà del tondo: nell'altra s. Zaccaria seduto appoggia la mano destra allo scanno e colla sinistra sorregge assiso sulla propria coscia il piccolo Battista nudo, che stringe la manina a Gesù in braccio di s. Giuseppe. Colla diritta il divino Infante

[1] Caval., VIII, 438 — Crut., 60.
[2] Lucæ, *Evangelium*, I, 39-56.

agita scherzevolmente una coppa sopra il capo del Battista. L'ottima disposizione dei gruppi, la naturalezza e verità delle figure ritratte nella proporzione d'un terzo dal vero, la gioia espressa dai genitori e dai bimbi nel trovarsi riuniti, danno importanza straordinaria all' opera firmata LUCA SIGNORELLUS DE CORTONA, e creata dal pittore nel pieno rigoglio degli anni, non da vecchio, come gratuitamente opinò il Morelli.[1] La stupenda scena domestica immaginata dal Signorelli è d'oltre un secolo anteriore a quelle dei Fiamminghi solenni maestri in opere di simile genere.

La medesima scena è con insignificanti differenze ripetuta nel tondo di mia proprietà dal diametro di centimetri 88, e così alquanto maggiore di quello di Berlino. La tavola Berlinese ha il fondo tutto scuro; invece sulla mia trovasi effigiato un ambulacro con pilastri dorici e ricchi corniciamenti: dall' arco del centro apparisce l' azzurro del cielo. Il gruppo muliebre, il s. Zaccaria, ed il Battista sono uguali. S. Giuseppe con la testa avvolta in un drappo a guisa di turbante s' incurva verso il Bambino tenuto fra le braccia. Il Bimbo non agita la coppa, bensì posa una manina sulla testa del Battista.

La Galleria romana dei principi Rospigliosi sul colle del Quirinale è arricchita da una piccola tavola alta M.[i] 0,75 × 0,51. La Vergine, figura quasi intera, assisa sopra un cuscino, dai lineamenti vezzosissimi, dai capelli castagni in parte coperti con fazzoletto gialliccio, dal vestito rossastro, dal manto verde meno cupo nella fodera, so-

[1] MOR., *Pitt.* 88.

stiene l'Infante nudo, il quale con la manina sinistra s'è attaccato allo scollo del vestito materno. A tergo della Madonna il Battista quindicenne colla lunga chioma ricadente sulle spalle guarda Gesù venerato a mani giunte da un santo vecchio barbuto mezzo nascosto dal corpo del Putto. Il Berenson trova la Vergine dei Rospigliosi rifulgente della rara bellezza per la quale è celebre l'Aurora di Guido Reni effigiata sulla volta della sala vicina, ma il volto dell'Aurora non è irradiato dalla singolare modestia di quello della Madonna dipinta da Luca.[1] In alto due meandri dorati, con stella pure dorata nel centro, rendono semicircolare la parte della tavola occupata dalle figure, le cui mani sono fra le più caratteristiche colorite da Luca.

Trovo scritto che i marchesi Ginori possedevano due sacre Famiglie di Luca, ed una col diametro di M.[i] 0,84, la venderono alla R. Galleria di Monaco in Baviera, dove si trova esposta col n.° 1019[a]. Somiglia alla Madonna degli Offizi donata dal pittore a Lorenzo dei Medici. La Vergine, seduta, figura intera, contempla a mani giunte il Figlioletto in piedi, il quale colle gambine incrociate abbandona il peso del corpo sul fianco sinistro della Madre e la guarda. Dal fondo verdeggiano le colline, e presso scoscesa rupe lambita dall'acqua corrente siede un giovane nudo, che sollevata la gamba destra sulla sinistra toglie il sandalo dal piede. Nel giovane il Cavalcaselle vede s. Giovanni Battista, ed il Frizzoni un neofito desideroso di ricevere il battesimo.[2] Ma presso il giovane mancano simboli allusivi al Precursore, e nel dipinto battezzieri che versino l'acqua lustrale. Nel tondo trascuratamente colorito credo la figura del giovane introdotta per capriccio, come i quattro pastori nudi nella Madonna degli Offizi.

La seconda sarebbe sempre a Firenze nel palazzo Ginori e dovrebbe rappresentare la Vergine che per fare abbracciare Gesù dal Battista genuflesso sopra un parapetto, l'avvicina al piccolo Precursore. Nella campagna fiorita, solcata da un fiume, con roccie, colline alberate, chiesa e campanile, sarebbero dipinti s. Bernardo tentato dal demonio e s. Girolamo che prega col leone accovacciato dappresso. Il tondo del Signorelli esiste realmente nel palazzo Ginori, ha il diametro di M.[i] 0,88, bensì vi è raffigurata la Madonna come nel tondo di Monaco, col Bambino appoggiato al fianco destro della Mamma, ed il giovane che si toglie il sandalo alla diritta dello spettatore presso le medesime rupi ed all'intorno col medesimo paesaggio come nel tondo di Monaco da me non veduto nell'originale. Ma questo dei Ginori io lo giudico assolutamente di mano del Si-

[1] Berenson, *Ital. Painters*, 81.

[2] Caval., VIII, 437 — *L'Arte*, 1900, III, 79 riproduce il tondo.

gnorelli, nè comprendo come i critici ne dicano il soggetto tanto diverso.[1] Delle due tavole quale sarà stata la prima dipinta?

Lodano il tondo già posseduto in Perugia dalla famiglia Penna con figure minori del vero.[2] Stringe il Bambino fra le braccia la Vergine in piedi circondata dal Battista, dai ss. Girolamo, Francesco, da un vescovo e da due sante. Sul paesaggio del fondo il pittore effigiò in piccolissime proporzioni la fuga della sacra Famiglia nell'Egitto, e s. Giorgio in lotta col drago. La dispersione della Galleria Penna fece recentemente emigrare da Perugia la tavola, nè sono riuscito a sapere qual sorte abbia avuta.

È veramente pregevole il quadretto alto M.[i] 0,595 × 0,48, con la mezza figura di s. Stefano posseduta a Cortona dal conte Ferretti. Il protomartire colpito sulla fronte da un sasso solleva la destra, e rassegnato stringe al seno la mano sinistra. Nella dalmatica indossata dal santo vedesi ritratta la lapidazione di lui come fosse intessuta o ricamata nella stoffa.[3]

La contessa Giulia Baldelli ereditò dal marito cav. Girolamo Tommasi, mio compianto amico, un gonfalone alto M.[i] 0,93 × 0,70, diviso in due parti. Nell' anteriore s. Antonio abate siede entro nicchia decorata da pilastri. Il maestoso vecchio benedice colla destra, coll' altra mano regge la croce, ed un volume aperto posato sulla gamba, nel quale sta scritto: DILEC || TUS. DŌ || ET HOI || B' CUI' || MEMO || RIA. IN || BENE || DICTI || ONE EST. Uno per lato due devoti di proporzioni molto piccole rispetto a quelle del celeste patrono gli si raccomandano ferventemente. Nella tela posteriore la bellissima Vergine assisa fa riposare sulla sua coscia destra il Bimbo nudo, che benedice, e coll'altra mano s'attacca allo scollo del vestito materno. Sopra il capo della Madonna due angioletti nudi ad ali spiegate reggono una corona ed un nastro. Dinanzi all'alto gradino sul quale troneggia la divina Madre s. Rocco solleva la tunica per mostrare la piaga della

[1] VAS., III, 701 — Anche il MARCOTTI, *Guide-Souvenir de Florence*, 1892, dice il tondo Ginori *une des plus parfaites compositions de L. S. Sainte Famille, Saint Jerome et le lion, Saint Bernard et le diable, un couvent au fond, tableau rond, encadrement de l'époque*, p. 192.

[2] CAVAL., VIII, 505 — GUARD., 643.

[3] La tavola è descritta nell' inventario della Fraternita cortonese di s. Stefano soppressa nel secolo XVIII. *A. C. C. Z.* 64, f.° 192.

gamba, e rimpetto a s. Onofrio seminudo, con lunghissimi capelli bianchi, tiene nella sinistra un rosario.[1] I due santi genuflessi stringono la destra al petto, guardano la Vergine e pregano. Rabeschi dorati coprono il fondo scuro della tela.

Presso la medesima signora esiste un quadretto alto M.i 0,44 × 0,38, formato congiungendo due tavolette tolte dai corniciamenti d' una ancona. Da sinistra s. Pietro con un libro chiuso e le chiavi mistiche ha dinanzi il Battista che accenna coll' indice. Da destra s. Paolo con la spada ed un volume chiuso sta davanti a s. Lorenzo indicato dalla graticola e dalla palma del martirio. Si stacca il colore delle pregevoli figure.

A Bergamo la sezione Morelli della Galleria Carrara possiede una tavola centinata sulla sommità, n.° 20, alta M.i 0,52 × 0,35, colla Madonna ed il Bimbo fra le braccia, opera di mediocre pregio, quanto le immagini dei ss. Sebastiano e Rocco in separate tavolette, n.i 19, 24, alte M.i 0,30 × 0,17, e probabilmente tolte dalle cornici di qualche grande ancona dipinta dal Signorelli.

Nella Galleria comunale di Prato, n.° 14, nel tondo con M.i 0,73 di diametro, la Vergine dai lineamenti poco graziosi dritta sopra sette teste angeliche tiene nella sinistra il Putto rivolto col viso alla Madre e con le braccia a s. Caterina. Presso la martire Alessandrina sta s. Chiara, ovvero altra santa francescana: di contro s. Francesco, ed un s. vecchio con barba e capelli lunghi che legge un libro. Le figure tozze e difettose sono in piedi su paesaggio fiorito. L'opera scadente sarà uscita dalla bottega, non dalle mani di Luca. Certamente i restauratori la deteriorarono.[2]

L' armonia dei colori e le pieghe longitudinali delle vesti nella sacra Famiglia n.° 439 della Galleria Borghese di Roma fecero supporre al Morelli che questa tavola rotonda fosse dipinta da Luca. Il Bambino nudo, colle spalle sopra piccolo sacco, col mignolo della sinistra in bocca e la destra verso la Madre, è adorato da Lei e da s. Giuseppe, figura fortemente modellata, col capo e le mani signorellesche, ma il manto chiaro della Vergine ed il paesaggio mi fanno rifiutare la congettura del Morelli.[3]

[1] Nella tela sembra che s. Onofrio abbia in mano un cerchietto nero; ma nella copia del dipinto posseduto dal com. Luigi Tommasi di Cortona si vede il rosario in mano all' eremita.

[2] Dice attribuita la tavola al Signorelli il Caval., VIII, 512 nota 1, e gliel' assegna il Guasti, *Galleria di Prato*. Prato, 1888, p. 62.

[3] Mor., *Pit.* 85 — Nel Burck., 565, il Bode osserva che le tinte forti del fondo ricordano il colorito di Leonardo da Vinci e del Signorelli. — Il Venturi, *Galleria Borghese*. Roma, 1893, p. 205, crede del Verrocchio la tavola già reputata di Lorenzo di Credi.

Il Cavalcaselle descrisse un tondo che la tradizione dice da Lorenzo dei Medici donato ad una sua amasia della famiglia fiorentina Guiducci, passato nella raccolta Street da quella Barker. Sul paesaggio del fondo spiccano le figure della Vergine e di s. Giuseppe in adorazione del Putto addormentato. Gli Annotatori del Vasari giudicano il dipinto *magnifico, carico di disegno e sentito di chiaroscuro in tutte le parti. Gli accessorii bellissimi. Bella e ricca la cornice ch' è del tempo.*[1] Il Benson attribuisce il tondo a Piero di Cosimo, del quale fu riconosciuta anche la tavola già supposta del Signorelli, n.° 20 della R. Galleria di Dresda. In questa sacra Famiglia dipinta con franca vigorìa, il Battista tiene le mani sul capo di Gesù, e due angioli cantano. Il Morelli ed il Frizzoni, giudicata erronea l'antica attribuzione, crederono l'opera di Piero di Cosimo, sebbene temessero d'errare a motivo della brutta vernice ingiallita diffusa sulla tavola. Il d.r Woermann, illustre direttore di quella Galleria, istituiti accurati confronti fra le pitture di Luca e quelle di Piero, accettò il giudizio degli autorevoli critici italiani.[2]

Afferma il Vasari che Luca *mandò da Cortona opere* a Montepulciano. Quivi nella Pinacoteca Crociani al palazzo municipale il quadretto n.° 130, alto M.i 0,77 × 0,55, viene riferito a Luca. In scanno ornato da pilastrini e capitelli, col dossale finito a semicerchio, sul cui fregio leggesi: GLORIA IN EXCELSIS DEO, ET IN TERRA PAX, la Vergine assisa tiene sulla gamba destra seduto sopra un cuscino il Putto nudo, che nel riposarsi dal suggere il latte allunga le manine affinchè la veste materna non ricopra la mammella, mentre sorride volto allo spettatore, ed affettuosamente è guardato dalla Madre e riverito da due angioli in piedi, uno per lato presso lo scanno, come dal Battista genuflesso su prato fiorito, dove un cervo si disseta ad una fonte. Le figure della Vergine, degli angioli e del Battista paffuti e indifferenti, con mani pienotte e dita affusolate, sono troppo diverse da quelle signorellesche per crederle dipinte dal maestro, a meno che il restauratore abbia del tutto trasformata l' opera.

Al contrario è certamente di Luca il gradino alto M.i 0,19 × 2,08, ordinato dalla Fraternita dei Neri riseduta nella chiesa della Misericordia a Montepulciano, nel 1831 acquistato dalla Galleria fiorentina degli Offizi per L. 560, ed ora espostovi col n.° 1298. È diviso in scene, separate da colonnette, le quali formano una novità pel nostro pittore. Alla Vergine assisa nel vestibolo d'una casa l'arcangiolo prima di sostare manifestò il divino volere, e Maria chinato

[1] CAVAL., VIII, 440 — VAS., III, 701 — *Burlington*, XVI e 6.
[2] MOR., *Op.* 205 nota 1 — FRIZ., *Arte*, 247.

umilmente il capo incrociò al seno le braccia. Da sinistra sorge una rupe prossima a folto gruppo d'alberi, poi s'estende la pianura e lambite da un fiume s'inalzano ripide colline continuate sulla scena successiva, nella quale un angiolo vola per annunziare la nascita del Messia a due pastori seduti accanto al serraglio del gregge vegliato pure da un cane, mentre la vicina tenda da campo ricetterà senza dubbio altri guardiani. Nel centro della scena tre di loro adorano il Neonato, che disteso per terra ha il capo sopra un fascetto di sarmenti ed è rivolto verso la madre inginocchiata. Presso la Vergine i due giumenti mangiano dentro una grotta incavata sul macigno, al di fuori s. Giuseppe siede a mani giunte. Nella terza scena coll'Adorazione dei Magi riappariscono i giumenti dentro una capanna, ed in piedi curvo sul bastone s. Giuseppe, bellissima figura, si compiace degli omaggi al Bambino. Dietro i Magi e come essi avvolti in ampie vesti confabulano tre vecchi, e poco distanti in atteggiamento spavaldo due giovani indossano le vesti attillate, che per dar risalto alle forme del corpo usavano gli eleganti contemporanei del pittore. Alcuni alberi verdeggiano sulle colline del paesaggio. Le tre scene destano l'ammirazione di chiunque le guarda.

Era naturale supporre che lo stupendo gradino fosse stato dipinto per corredo d'una tavola altrettanto pregevole: ma gli scrittori d'arte avevano trascurato di ricercarla. Fortunatamente in una cappellina della chiesa di s. Lucia a Montepulciano esiste sempre la pittura, alta M.i 1,52 × 0,78, semicircolare nella sommità, colle parole MATER MISERICORDIE scritte nel fregio del postergale sullo scanno dove siede Maria, in veste rossa e manto turchino, tenendo in grembo il Putto graziosissimo, che benedice. Dal formoso volto della Vergine collo sguardo fisso sul Figlioletto trasparisce soave aria di bontà, quale s'addice alla Madre della misericordia. Il gradino quasi due terzi più largo della tavola lascia congetturare che il dipinto principale fosse circondato da figurine o da piccole scene incastrate nei corniciamenti dell'ancona, quindi mandati in malora. Nonostante i ritocchi, le immagini della Madre e del Figlio sono fra le più vezzose create dal Signorelli, ed i Montepulcianesi trapassati e viventi, attratti pure dalla rara bellezza delle due figure, presero talmente a venerarle

da deturpare l'insigne opera conficcandovi bollette per appendervi cuori d'argento, vezzi di corallo, perle, altri voti: persino fissarono anelli alle dita della Madonna senza considerare che guastavano il dipinto. Indarno cercai notizie sull'anno in cui la tavola venne eseguita.[1]

Un frammento di gradino, alto M.[i] 0,33 × 0,70, comprato nel 1824 dal re di Francia, ora esposto al Louvre col n.° 389, rappresenta la nascita del Battista. Sollevatasi sul letto s. Elisabetta consegna il neonato alla nutrice seguita da una servente. Un vecchio s'appoggia alla sponda del giaciglio della puerpera. Da destra si china per versare acqua dentro ampio bacile una terza donna, presso la quale s. Zaccaria diventato muto scrive in un foglio disteso sul ginocchio il nome da porre al neonato.[2] Da sinistra un giovane entra nella camera. La scena domestica è quanto mai semplice e naturale.

A Gubbio nella Galleria Brancaleoni-Rangiaschi, ultimamente andata dispersa, esisteva una Madonna col Bambino e s. Anna, tavola che ignoro qual fine facesse.[3]

Resta memoria d'una tavola con la Vergine in mezzo ai ss. Antonio e Girolamo donata da Luca a Frosino Fabbrini di Figline, il quale dispose del dipinto con testamento del 1528.[4] Chi sa mai se l'opera esiste tuttora?

Dai corniciamenti delle grandi ancone del Signorelli diversificano quelli che dicono provenienti da una chiesa di s. Donnino presso Firenze, ora esposti coi n.[i] 36, 37 nella R. Galleria di Dresda, ciascuno con la parte dipinta alta M.[i] 1,295 × 0,11. Hanno la forma di pilastrini con basi, capitelli corinzi e piccole cornici intorno ai riquadri[5] decorati da sette figurine. Nel pilastrino di sinistra una santa monaca dall'abito bianco e dal lungo velo nero

[1] Una incisione a colori pubblicata nel 1846 da certo Stanghi porge misera idea della bellezza del dipinto. — In Montepulciano dubitano che il gradino adesso agli Offizi corredasse questo quadro, cui probabilmente toccò la sorte del Rimpianto per s. Margherita di Cortona d'essere separato dai suoi corniciamenti.

[2] Varag., 24 giugno — Lafenestre *et* Richtenberger, *Le Musée du Louvre* Paris, 1852, p. 92.

[3] Guard., 548.

[4] Manni, fogl. 29, p. 7.

[5] Ciascun pilastrino comprese le cornici è alto M.[i] 1,68 × 0,185.

regge un panno intessuto a fiordalisi sul quale ha riuniti alcuni fiori. Sopra s. Onofrio eremita, nudo fuorchè nei fianchi, ed appoggiato ad una gruccia. Terzo un monaco dalla veste bianca, probabilmente s. Bernardo di Clairvaux, con libro chiuso nella sinistra e penna da scrivere nella destra. Nell'altro pilastrino s. Bernardino da Siena mostra la consueta tavoletta colla sigla del nome di Gesù: quindi s. Girolamo in paludamento cardinalizio legge un libro e nella destra stringe una penna: infine l'arcangiolo Raffaello conduce per mano Tobiolo e ci discorre posandogli affettuosamente la destra sul capo. Il fondo dei due riquadri è turchiniccio pendente al grigio. Posano i piedi sopra piccoli nuvoli le sette figurine dipinte colla maggiore accuratezza, ma da qualcuno credute opera degli scolari. Per me appartengono al maestro i ss. Onofrio, Girolamo, l'Arcangiolo con Tobiolo, il primo ripetuto dalla tavola di Perugia, il secondo uguale nelle tavolette per le cornici dell' ancona di s. Cecilia a Castello, come vedremo, l'Arcangiolo e Tobiolo quali sono effigiati nella imbotte della finestra a diritta dell'oratorio d' Orvieto. Le figurine appariscono dipinte con precisione sconosciuta agli scolari di Luca. Solamente i tratti di s. Bernardino diversificano da quelli del santo, altre volte effigiati da Luca. Il Cavalcaselle dice i pilastrini *bella pittura originale.*[1]

Ed ora noterò varie opere di Luca riferendo i giudizi di coloro che ne scrissero, perchè nemmeno potei vederne le fotografie.

Da breve tempo la Galleria Nazionale di Londra acquistò un gradino signorellesco colla Natività di Gesù trattata leggermente, ma piacevole pel sentimento e pel colorito.[2]

Il Cavalcaselle giudicò scadente e danneggiata la tavola della R. Istituzione di Liverpool, n.° 26, colla Vergine di profilo dai capelli increspati e velo in capo, la quale guarda il Bambino ricciuto e lo tiene seduto nel grembo. Sul fondo paesaggio. Il Berenson dubita che sia di Luca, nè disapprova l'antica attribuzione al Cima di Conegliano. Il Benson la dice simile alla Madonna posseduta dalla sig.ra Tommasi (p. 174), meno gli arabeschi dorati nel fondo.[3]

Lo stesso critico ammira la tavoletta alta M.i 0,27 × 0,89, conservata nella Galleria Nazionale di Dublino col Convito presso il fariseo Simone descritto dagli evangelisti Luca, VII, 36, e Giovanni, XII, 2. Principali fra una trentina di figurine Gesù assiso vicino alla Madre, la Maddalena coll' unguento da cospergere il Maestro, Giuda irritato per la perdita dei danari prezzo dell' unguento. Il colore brilla più del consueto, il disegno è diligente. L'identità del

[1] Caval., VIII, 517 — Ringrazio il d.r C. Woermann direttore della R. Galleria di Dresda delle notizie favoritemi su questo dipinto.

[2] *Arte*, 1901, IV, 368.

[3] Caval., VIII, 518 — Berenson, *The central*, 129 — *Burlington*, X e 3.

soggetto lascia incerta la Cruttwell se questa piccola tavola sia la medesima descritta dal Cavalcaselle come appartenente al capitano Stirling, ed allora custodita a Glentyan in Scozia.[1]

Il Benson ed il Berenson a motivo del tono scuro e grigio credono opere fra le più giovanili di Luca i frammenti posseduti da lord Crawford di due gradini alti M.i 0,235 × 0,43. Nel primo è rappresentato il rifiuto dell'incenso offerto nel tempio da s. Giovacchino perchè privo di figli, il vecchio incamminato verso il deserto, l'angiolo che gl'impone di retrocedere, e l'incontro con la moglie s. Anna presso la porta aurea del tempio.[2] Ricorda quello del Louvre il secondo gradino colla nascita del Battista. Da destra s. Elisabetta distesa in alto letto e appoggiata sul gomito: lì presso s. Zaccaria, divenuto mutolo, scrive il nome da porre al neonato custodito da tre donne ed ammirato da un uomo. Altra donna entra dalla sinistra.[3]

Dalla raccolta Barker il conte di Carlisle acquistò un s. Giorgio che sulla spiaggia dello stagno lotta col dragone in presenza della principessa destinata a servire di pasto al mostro. Nel campo in variati atteggiamenti vedonsi alcuni cavalieri e i resti dei cadaveri serviti di cibo alla bestiaccia. Il Cavalcaselle giudica originale questo gradino molto danneggiato, ma notevole per la vigoria del s. Giorgio, la disperazione della principessa, e gli scorci delle vittime abbandonate dal carnivoro animale.[4]

Anche il s.r Benson possiede due frammenti di gradino alti M.i 0,175 × 0,19 e M.i 0,18 × 0,27, dipinti trascuratamente e comperati in Cortona da un Tommasi. Il primo rappresenta Gesù vestito da operaio, con gran cappello sul capo, e bastone in mano, che presso Emaus apparisce a due discepoli. Nel secondo assiso a mensa emana raggi luminosi a zigzag, e nel rompere il pane è riconosciuto dai discepoli. Lo stesso gentiluomo possiede pure in una tavoletta alta M.i 0,50 × 0,46 la Vergine ed il Bimbo su fondo dorato con rabeschi.[5]

Un gradino del s.r Mond, alto M.i 0,30 × 2,07, è diviso in cinque scene. Nella centrale sembra rappresentata Ester genuflessa innanzi ad Assuero, che la tocca con lo scettro: nelle laterali sono effigiate scene della vita di s. Agostino, per quanto afferma la Cruttwell, ammiratrice d'un soldato burbanzoso voltato di tergo con brache a righe ed a polpa.[6]

[1] Cruttwell, 131 — Caval., VIII, 517 — *Burlington*, XI e 1.

[2] Varag., 8 settembre.

[3] *Burlington*, IX, e 1, 2 — Il Berenson, *The central*, 179, dice rappresentata nel gradino la Decapitazione del Battista.

[4] Varag., 23 aprile — Caval., VIII, 517 — *Burlington*, XIII e 5.

[5] *Burlington*, XI e 2, 3.

[6] *Burlington*, XVII e 4 — Cruttwell, 103.

Nel gradino del s.r Stirling, alto M.i 0,30 × 1,19, la salma di Gesù riposa sulla Vergine svenuta assistita dalle pie donne, in presenza della Maddalena scarmigliata ed afflitta presso il Maestro, d'altre due donne, di s. Giovanni e di due uomini col capo fantasticamente acconciato e riccamente vestiti. Da sinistra vedesi effigiata la Crocifissione, nel centro la tomba scavata sul macigno, da destra un tempio ed un uomo a cavallo.[1]

Dalla galleria di lord Taunton passò in quella del s.r Stanley di Londra un martirio di s. Caterina d'Alessandria pieno di vita e di moto.[2]

Il s.r Burton possiede una Flagellazione alta M.i 0,77 × 0,64, simile a quella di Brera, meno ch'è in tela, nella parte superiore rettangolare e priva di segnatura. Ma sarà originale?[3]

Nella Crocifissione del s.r Robinson alta M.i 0,71 × 0,985, figurano una quarantina di figure. Dinanzi alla croce la Vergine svenuta viene assistita dalle pie donne, compassionata dall'evangelista Giovanni e da uomini in piedi. Intorno alla croce s'affollano soldati a piedi ed a cavallo con lance e bandiere, mentre un cavaliere ferisce il costato del Redentore. Nel fondo roccie ripide, templi romani ed un albero. La dicono opera senile.[4]

Nel frammento d'una Deposizione dalla croce alto M.i 0,92 × 0,50, posseduto dal s,r Muir Mackenzie, un uomo sopra una scala a piuoli tiene nella mano sinistra le tanaglie. Di due uomini a cavallo armati di lancia si vede soltanto metà della cavalcatura, ed una testa virile presso la scala.[5]

Appartiene al medesimo signore un tondo del diametro di M.i 0,48, danneggiato dai restauratori. Sul grembo della Vergine seduta riposa il Bimbo che tiene fiori nella sinistra. Dietro alle due figure rupi simili a quelle dei medaglioni in chiaroscuro d'Orvieto. Intorno al collo di Maria una sciarpa rigata.[6]

Il s.r Cook possiede due frammenti d'un battesimo sul Giordano, ciascuno alto M.i 0,68 × 0,42. Mancano le figure di Gesù e del Precursore. Nel primo frammento un battezzando in piedi si toglie la camicia, ed un altro assiso i sandali: un corso d'acqua attraversa la campagna. Nel secondo una donna col bimbo sulle spalle guarda un uomo nudo, pure in piedi, che volge alquanto il tergo allo spettatore e tiene nel braccio sinistro un vestito rosso.[7]

[1] Caval., VIII, 517 — *Burlington*, XIV e 4.
[2] Caval., VIII, 517 — *Burlington*, XVII.
[3] *Burlington*, IX e 2.
[4] *Burlington*, XVII e 4.
[5] *Burlington*, XVII e 1.
[6] *Burlington*, XVII e 4.
[7] *Burlington*, XI, e 3.

Il Museo d'Altenburg in Sassonia vanta un gradino con cinque scenette della passione di Gesù, già del s.r Lindenau, alti M.i 0,35 × 0,41, segnati coi n.i 134-142, e quattro tavolette con figure di santi alte M.i 0,35 × 0,16, esposte coi n.i 143-146, tolte dai corniciamenti d'un'ancona. Riscontrano in queste piccole opere, tracce della consueta vigoria signorellesca.[1] Il n.° 139 colla Crocifissione è creduto del maestro, gli altri degli scolari, ma quasi tutti su disegni di Luca.

Nel castello di Meiningen S. A. R. Giorgio di Saxe-Meiningen conserva un frammento di gradino alto M.i 0,265 × 0,22, ricordato dal Berenson[2] ed acquistato in Firenze dal duca intelligente amatore delle arti italiane. Tre condannati genuflessi cogli occhi bendati attendono la morte per mano del carnefice armato di spada, la cui lama è trattenuta dalla mano d'un santo vescovo in mitra e grande mantello. Assistono due alabardieri a destra, due a sinistra, ed indietro presso il vescovo nove soldati a cavallo. Tra il vescovo ed i cavalieri apparisce una quarta figura che colla maggior paura attende il momento di perdere il capo.

Nella Galleria di Cassel sono recentemente entrati due frammenti di gradino attribuiti al Signorelli, ma nemmeno ne conosco il soggetto.

La Galleria ducale di Gotha possiede un ritratto virile esposto col n.° 492 già supposto del Pinturicchio, attribuito dal Vischer al Signorelli, dallo Schmarsow a Carlo Crivelli, dal Thode a Bartolommeo Montagna, da O. Maruti a incerto pennello veneto. Come si vede i critici sono poco concordi sull'autore del ritratto.[3]

Il Cavalcaselle trova prive di grandiosità le figure metà del vero della Natività di Gesù esposta a Vienna nella Galleria imperiale col n.° 40: alcuni giudicano il Presepio opera d'uno scolaro di Luca.[4]

Dicono pure di scarso merito l'altra Natività dai Pesciolini-Venerosi di Pisa venduta al granduca di Leuchtenberg, adesso a Pietroburgo. Nel tondo il Neonato disteso sulla paglia è adorato dalla Madre genuflessa: ha un angiolo a tergo: s. Giuseppe discende alcuni scalini. La poca accuratezza dell'esecuzione fece credere al Cavalcaselle il tondo colorito dagli scolari, ai quali pure attribuì la tavola venduta dai marchesi Albergotti d'Arezzo colla Vergine, il Bambino e quattro angioli.[5] L'opera faceva parte della dispersa Galleria Lombardi di Firenze ed ignoro chi adesso la possiede.

[1] Caval., VIII, 515.

[2] Berenson, *The central*, 180 — Ringrazio S. A. R. il Duca d'essersi compiaciuto di favorirmi egli stesso i particolari del dipinto posseduto e di comunicarmi il disegno dell'alabardiere di destra.

[3] *A. S. Arte*, 1890, III, 217, 257.

[4] Caval., VIII, 517.

[5] Caval., VIII, 518, 511.

La Cruttwell attribuisce a Luca e riproduce l' Adorazione dei Magi nel frammento di gradino appartenente al s.r Jarvis di New Haven in America. Il broccato delle vesti dei re leggermente rilevato a stucco e dorato è cosa fuori dell'ordinario nelle pitture del Signorelli, cui forse potrebbe assegnarsi la figura di s. Giuseppe somigliantissima a quella nel tondo n.° 439 della Galleria Borghese a Roma già menzionato a p. 175 e 176. Le altre differiscono dalle figure signorellesche ed il manto della Madonna è chiaro come nel tondo. Se fosse permesso giudicare dalla riproduzione potrei credere il gradino del Pinturicchio, che *usò molto di fare alle sue pitture gli ornamenti di rilievo messi d' oro per soddisfare alle persone che poco di quell' arte intendevano, acciò avessono maggior lustro e veduta, il che è cosa goffissima nella pittura.*[1] Ma il manto chiaro della Vergine e la testa di s. Giuseppe non escluderebbero che l' opera appartenesse all' autore del tondo della Galleria Borghese.

Altri dipinti del Signorelli si troveranno nelle collezioni pubbliche o private, ma devo tacerne per mancanza di notizie.

[1] Cruttwell, 95 — Vas., III, 499 — Mor., *Pit.*, 84.

CAPITOLO VIII

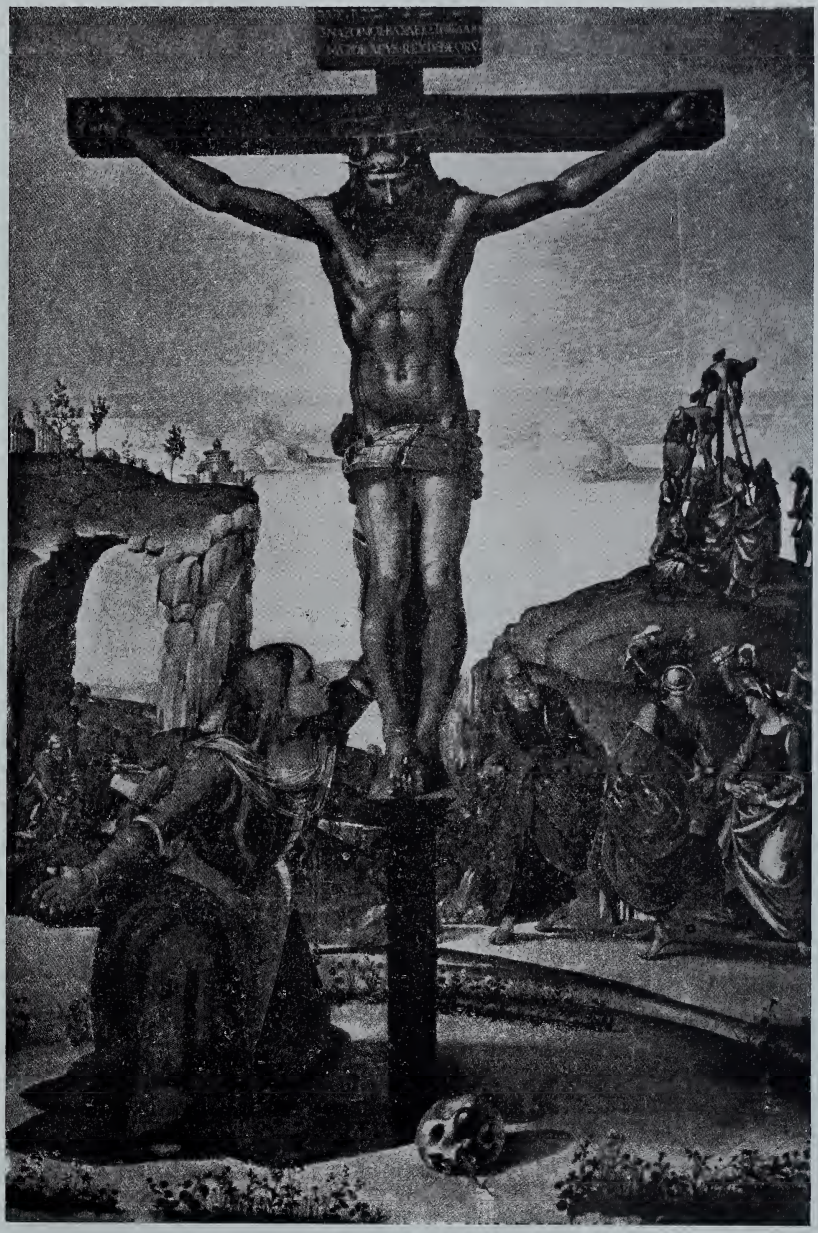
Gonfalone, Tavola della Trinità e Gradino alle Belle Arti fiorentine. Gonfalone in s. Niccolò ed Incredulità di s. Tommaso a Cortona. Frammento al Louvre di tavola supposta di Luca. Tavola di s. Cecilia, Gradino e Figure dei corniciamenti del quadro a Castello. Madonna Bufalini. Affreschi di Morra e di Citerna. Gonfalone a S. Sepolcro. Madonna a Chianciano. Madonna e santi nel Gesù, ed Affresco in s. Niccolò a Cortona. Santi supposti di Luca nei Musei Lateranense e Riminese.

Nel capitolo precedente ho parlato dei quadri da cavalletto e dei gradini d'altare privi di data, dei quali per mancanza di sicuri indizi riesce impossibile congetturare quando fossero coloriti. Adesso darò conto d'alcune opere di grandi proporzioni esse pure mancanti di data, ma dipinte certamente nel periodo del compiuto sviluppo artistico del maestro. Se non avrò potuto esaminarle o formarmene giusto concetto per mezzo delle incisioni o delle riproduzioni fotografiche, dovrò come nel capitolo precedente discorrerne sulla scorta degli scrittori che ne parlano.

È notevolissimo il gonfalone in tela proveniente, a quanto dicono, dal convento fiorentino d'Annalena, alto M.[i] 2,49 × 1,66, adesso esposto col n.° 65 nella Galleria delle Belle Arti di Firenze, e per lungo tempo attribuito ad Andrea del Castagno.[1] Su prato con aiuole fiorite Cristo già spirato pende dalla croce, alla quale con la mano sinistra in attitudine disperata s' appoggia la Maddalena genuflessa. Ai piedi della croce dentro un teschio effigiatovi si rifugia un ramarro. Sulla destra dello spettatore nella spianata alle falde di colle scosceso l'apostolo Pietro rinnega il Maestro alla fantesca di Pilato, la quale volta di tergo invoca la testimonianza d'altra femmina. Gli atteggiamenti arditi della fantesca e quelli diffidenti della seconda donna esprimono benissimo l' incredulità d' ambedue alle proteste dell'Apostolo, come il volto accigliato e la mossa sdegnosa di lui ne manifestano la caparbietà nel contradire. Sul vertice del colle dirupato la Vergine assistita da pie donne giace svenuta mentre la salma divina viene deposta dalla croce. Questa scena se-

[1] Cavalc., V, 114, VIII, 509.

condaria ha molta somiglianza coll'altra pure di grandi proporzioni che troveremo custodita in Umbertide. A metà della collina portano



al sepolcro l' irrigidito cadavere del Salvatore tre uomini seguiti dalla Madonna sorretta dall' evangelista Giovanni e da compassionevole femmina. Nel lato opposto si dispera per avere rinnegato il

Maestro l'apostolo Pietro assiso presso la rupe sfondata a guisa di arco naturale della solita forma spesso ripetuta da Luca. Il paesaggio del fondo è quanto mai immaginoso, e vi si sbizzarrì la fantasia del maestro. Una scala scalpellata sul macigno abbrevia l'accesso al vertice della rupe dove verdeggiano alberi e restano in piedi le colonne d'un portico dalle volte cadute. Al di là della collina e della rupe sfondata s'estende circondato da lontanissime montagne vasto lago, che bagna un castello murato, con piccole torri nei lati e torrione nel centro. Le lontane colline intorno al lago somigliano quelle circostanti al Trasimeno. Certi vapori sollevatisi dall'acqua e raccoltisi a guisa di nuvolette rassembrano a volti umani. Dalla superfice cristallina del lago, dal ceruleo dei lontani monti e dall'azzurro del cielo spicca la figura del Crocifisso. Le diverse scene tutte vita e forza drammatica fecero riconoscere il gonfalone come opera di Luca e toglierlo al maestro cui per lungo tempo era stato attribuito.

Alcuni conservano qualche dubbio sull'attribuzione, ma le forme degli orecchi, delle mani, dei piedi, hanno i caratteri signorelleschi. Le orecchie grandotte, rotonde, carnose, l'estremità grosse, ossute, le articolazioni accentuate. Nel gonfalone è pure caratteristica la rupe sfondata, come l'apparenza di volto umano data ai vapori acquei che vedremo ripetuta in altro stendardo col Crocifisso.

I fiorellini bianchi, quelli di mammole, di viole del pensiero, di fravole con qualche frutto, posti sulle aiuole intorno alla croce, devono avere significato simbolico, altrimenti non ve li avrebbe dipinti Luca campione della scuola naturalista. È noto come gli antichi cristiani simboleggiarono le speranze nella felicità oltremondana coi fiori di gigli, di viole, di rose profusi nei verdeggianti giardini dell'Eden. Suppongo che il medesimo concetto determinasse Luca ad ornare con aiuole fiorite tanto i dintorni della stalla di Betlem dove i pastori ovvero i Magi adoravano il neonato Gesù venuto fra gli uomini per redimerli, quanto il Golgota nel supremo momento in cui spirando sulla croce il Salvatore compiva la divina opera della redenzione. Per me le aiuole fiorite rappresentano un simbolo, ed in questo gonfalone commentano allegoricamente la frase dell'inno ecclesiastico, che Gesù spirando sulla croce

Morte vitam protulit.

Il simbolo delle aiuole fiorite è in pieno accordo col realismo del dipinto, con la semplicità del concetto, la vigoria degli atteggiamenti, l'ordine perfetto, la chiarezza e forza del colorito. La fantasia e l'esperimentato pennello del Cortonese creò nel gonfalone opera insigne, della quale venne riconosciuta la paternità notando i caratteri speciali alle pitture del maestro.

La Galleria fiorentina delle Belle Arti va pure superba del quadro n.° 164, semicircolare nella sommità, alto M.i 2,73 × 1,82. Commesso

dai Soci della Fraternita cortonese denominata Trinità dei Pellegrini rimase nella chiesa ceduta nel 1545 dalla Fratellanza al monastero femminile detto pure della Trinità. Intorno al 1809 il governo

Napoleonico fece emigrare in Firenze la tavola che non tornò alla patria Cortona. La vezzosa Vergine assisa in trono molto elevato, tiene sul grembo semidisteso il Bambino altrettanto vezzoso. Al di sopra della Madonna, dentro circolo radioso circoscritto dall' iride ornata da otto teste alate d'angioli, il Padre Eterno dalla chioma e dalla barba fluenti, seduto sulle nubi, regge la croce donde pende inchiodato Gesù, sopra il cui capo si libra ad ali spiegate la mistica Colomba. A destra della Vergine l' arcangiolo Michele corazzato impugna la picca e sulla bilancia retta colla mano sinistra pesa un giusto ed un reprobo. Dall'altro lato l'arcangiolo Gabriele porta il giglio fiorito ed un cartello colla salutazione angelica. Lembi di paesaggio appariscono ai fianchi degli arcangioli. In basso con ricche mitre e piviali sedono due vescovi: uno barbuto sfoglia le carte di un volume, l'altro dalle guance rasate scrive precetti per la salvazione dei cristiani. Il Manni qualificò *capo d'opera* questa tavola colorita dal pittore in tutta la forza della virilità, e disse effigiati nei due vescovi i dottori Agostino ed Atanasio.[1] Che il vescovo rasato rappresenti il patriarca d'Alessandria ne dà certezza la frase scritta nella carta distesa sul ginocchio destro di lui, la medesima colla quale principia il notissimo simbolo di s. Atanasio: QUICUMQUE VULT SALVUS ESSE ANTE OMNIA OPUS EST UT TE(*neat catholicam fidem*). La bella composizione, l'espressione dei volti, la naturalezza dei panneggiamenti fanno ammirare la tavola, il cui dettaglio meno felice sono le mani della Vergine del tutto signorellesche.

Il gradino alto M.[i] 0,30 × 2,07, seguì le sorti della tavola, e col medesimo n.° 164 si trova esposto sotto d' essa. La prima storia a sinistra rappresenta nel modo tradizionale l'ultima Cena. Da un lato della mensa uno presso l'altro sedono gli Apostoli, in mezzo ad essi Gesù, che col dito indica Giuda in piedi dal lato opposto della tavola imbandita. Il Maestro tiene il braccio destro sopra l'omero di Giovanni posato sul seno divino.[2] Segue l' Orazione nell' orto. Tre discepoli dormono davanti a siepe verdeggiante, e dietro ad essa appariscono le teste assopite d' altri discepoli. Il Redentore genuflesso prega, ed in alto un angioletto a volo gli presenta il calice. A piccola distanza due gruppi raffigurano il tradito Maestro prima fatto catturare da Giuda, poi caduto sotto il peso della croce nell'ascendere il Calvario fra soldati a piedi ed a cavallo. L'angioletto librato sulle ali col calice in mano si scorge sopra le picche soldatesche del secondo gruppo. Nella Flagellazione, ultima scena, Cristo ha il

[1] MANNI, fogl. 29, p. 6 — Vas., *ed. Bott.* I, 515, nota 2.

[2] Il CAVALC., VIII, 511, ed il PIERACCINI, *Guida della R. Galleria antica e moderna*. Firenze, 1884, p. 97, pretendono rappresentata nel gradino la cena di Emaus.

corpo più bello e le gambe in posizione naturale, non artificiosa come nella tavola custodita a Brera. I manigoldi completamente nudi spiegano la maggior forza muscolare, due percotendo il Paziente con rozze funi, due ristringendo le corde che l'avvincono alla colonna. Pilato assiso alla destra dello spettatore guarda per terra, ed ha vicini due soldati a braccetto. Nel lato opposto dietro a due rabbini in colloquio un terzo soldato vestito di corazza, come i due a braccetto, rimira Gesù e ne compassiona lo strazio. Le tre grandi e le due minori scene del gradino dipinte con franchezza ed ammirabile verità formano degno corredo alla stupenda tavola. [1]

Possiede anche maggiori pregi, e probabilmente fu pure colorito intorno al 1512 il Gonfalone alto M.[i] 1,52 × 1,75, adesso collocato sull' altar maggiore della chiesetta cortonese appartenente alla vetusta Fraternita di s. Niccolò. Un angiolo dalle lunghe ciocche di capelli, dalle ali aperte, genuflesso sopra cassone rossiccio ornato di cornici, fa riposare sulla propria coscia destra le nude spalle del defunto Redentore, le cui braccia irrigidite pendono lungo il corpo, e le gambe presso il lato anteriore del cassone. In piedi un secondo angiolo dalle vesti chiare e dal manto scuro contempla Gesù, alza graziosamente la destra in atto di compassione e stringe nella sinistra la canna colla spugna del fiele. Dietro, regge la croce un terzo angiolo in abito scuro: rivestito poi di ricca armatura s. Michele dal volto delicato coi chiodi della crocifissione e la lancia nelle mani s' incurva reverente. Dinanzi all'arcangiolo sta genuflesso s. Girolamo vecchio, seminudo, a braccia aperte, col sasso nella mano destra per battersi il petto. Alla sinistra dello spettatore, dietro i ss. Francesco e Domenico inginocchiati sono effigiati diritti un santo barbuto dell' ordine dei Minori, [2] e con piviale, mitra, pastorale, s. Niccolò da

[1] Il quadro per la Trinità era ornato *cum cornicibus, intavolatis, columnis, basibus, capitellis et predella*, perchè dovendo Tommaso Papacello dipingere per la chiesa delle Santucce di Cortona un' Assunzione da consegnare nell' aprile del 1525, le monache gli prescrissero di dare all' ancona la forma dell' altra *quam pinxit magister Lucas Signorellus*, tenendola *si opus fuerit aliquantulum maioris altitudinis:* ma dorasse gli ornati come nell'ancona assegnata per modello. *A. S. F. Rog.* O. 64 (1524-1527). Atto 31. x. 1524, f.° 42.

[2] Nel santo dei Minori pretendono effigiato s. Bernardino da Siena che non portava barba ed aveva fattezze molto diverse, notissime al Signorelli, il quale più volte le ritrasse.

Bari. La portentosa bellezza degli angioli, la naturalezza degli atteggiamenti, i volti espressivi, l'ottima disposizione delle dieci figure, l'originalità della scena, fanno assegnare alla tavola luogo distinto

fra le più corrette ed immaginose del maestro. Dopo d' averla a lungo ammirata un valente critico affermò di non avere veduto in nessuna pittura modellato con uguale vigore e delicatezza il braccio sinistro dell'angiolo che sostiene la divina salma. Nel bellissimo giovane alato la forza è congiunta alla soavità, e nell'intera opera la più pura eleganza alla robustezza.

Nel lato posteriore del gonfalone il Bambino, fra i più vezzosi effigiati dal Signorelli, seduto in grembo alla Madre assisa in elevato seggio, con la destra alzata benedice. Ai lati della Vergine stanno in piedi i ss. Pietro e Paolo magnifiche figure. Ha centimetri 2 $^1/_2$ di spessore la tavola del gonfalone colla maggiore accuratezza dipinta dal maestro nel pieno sviluppo delle facoltà artistiche.

Prediligeva il Signorelli i soggetti grandiosi e drammatici, aborriva dal rappresentare figure prive di significato, disposte nelle vec-

chie forme convenzionali, e dovendo eseguire pel Duomo cortonese l' Incredulità di s. Tommaso in tavola alta M.[i] 1,47 × 1,43, la rappresentò imitando alcune opere dei maestri medievali modellatisi

sugli antichi. Nell'Adorazione dei Magi pel pulpito del Duomo di Pisa Niccolò Pisano s' ispirò alla scena di Fedra scolpita nel sarcofago dove fu riposta la salma della contessa Matilde.[1] Michelozzo nel distacco del figlio dalla madre sulla formella pel sepolcro di Bartolommeo Aragazzi a Montepulciano: Luca della Robbia nei maravigliosi cantori del parapetto per la cantoria del Duomo fiorentino, ed altri insigni scultori avevano imitati i rilievi dei cassoni sepolcrali greci o romani sopravvissuti alla furia distruggitrice del tempo e dei barbari forestieri e paesani: così Luca nell' Incredulità dipinse le figure colle teste quasi tangenti alla parte superiore del quadro. A destra il Redentore dal volto maestoso, dalle robuste membra, col corpo nudo fino ai fianchi, sorregge le vesti colla sinistra, e deplorando la poca fede del discepolo tiene sollevata la

[1] Müntz, *Préc.* 7, 8.

mano diritta. S. Tommaso bel giovane, dai capelli corti e crespi, curvo innanzi al Maestro, palpa colle dita la piaga del costato. Si scorgono le teste e poco più dei quattro apostoli collocati dietro al Salvatore e dei sei da tergo all' Incredulo. La maggior parte dei discepoli ha fattezze giovanili. Il busto del committente è ritratto

nel lato destro della tavola discretamente conservata. Le figure del Redentore e di s. Tommaso arieggiano quelle del Verrocchio nel gruppo in bronzo d'Orsanmichele a Firenze ed hanno grande somiglianza con le altre di Luca tanti anni prima effigiate a Loreto nella scena dell' Incredulità: però in ambedue i dipinti il Signorelli dette a s. Tommaso aria vivace e vigorosa, non indifferente come nella scoltura del Verrocchio. Allorchè le cappelle del nostro Duomo vennero ridotte allo stato attuale sostituendo agli antichi altari i nuovi ricchi di pietrame, l' Incredulità di Luca remossa dal luogo

finallora occupato,[1] fu appesa alla parete di fondo del Duomo, dove si trovava tuttavía dopo la metà del secolo XVIII.[2] Allora, senza che se ne conosca la ragione, divenne proprietà della famiglia Tommasi, che tuttora possiede l' importante tavola.

Nel Museo parigino del Louvre trovasi esposto col n.° 301 il frammento d' una tavola, alto M.i 1,07 × 0,72, segato da grande quadro, del quale sono sconosciuti gli antichi proprietari, il luogo ed il momento in cui venne colorito. Pervenne a Parigi colla collezione romana dei marchesi Campana acquistata dall' imperatore Napoleone III. Nel frammento sono effigiate le mezze figure d'uomo signorilmente vestito, con turbante in capo, mani inguantate e la sinistra appoggiata al bastone, in atto di parlare ad uomo dai capelli ricadenti in grosse ciocche sulle spalle volte verso lo spettatore. Quattro teste ed una quinta coperta di celata appariscono dietro ai due in colloquio. Lascia a desiderare la coloritura di questo frammento dal Cavalcaselle attribuito a Luca, e dal Morelli ad Ercole Grandi.[3] Da troppi anni non rividi il dipinto, per osare di costituirmi giudice della controversia, ma la forma delle mani, sebbene inguantate, me lo farebbe negare al Signorelli.

Dall'altar maggiore della chiesa di s. Cecilia a Città di Castello passò nella Pinacoteca municipale, dove porta il n.° 37, la tavola alta M.i 3,03 × 2,00, opera insigne degna di speciale attenzione.[4] Nella parte superiore devotamente atteggiati stanno in piedi da sinistra un vescovo e s. Francesco d' Assisi, da destra s. Lodovico vescovo di Tolosa, che prega a mani giunte avendo i gigli angioini intessuti nel piviale, e s. Antonio da Padova, il quale con volume chiuso nella sinistra mostra nella destra il cuore dell' avaro. Fra i quattro santi la Vergine assisa tiene disteso il braccio sinistro ed aperta la mano, sorreggendo coll'altra il Bambino drizzatosi sul ginocchio materno di destra per coronare con serto d'oro il capo di s. Cecilia già inghirlandato di rose. La santa in piedi regge minuscolo organo nella diritta, la palma del martirio nella sinistra, e colla maggiore umiltà riceve la corona dal Bambino. La Madonna posa i piedi su folto gruppo di teste alate, ed i fiori caduti dal suo grembo

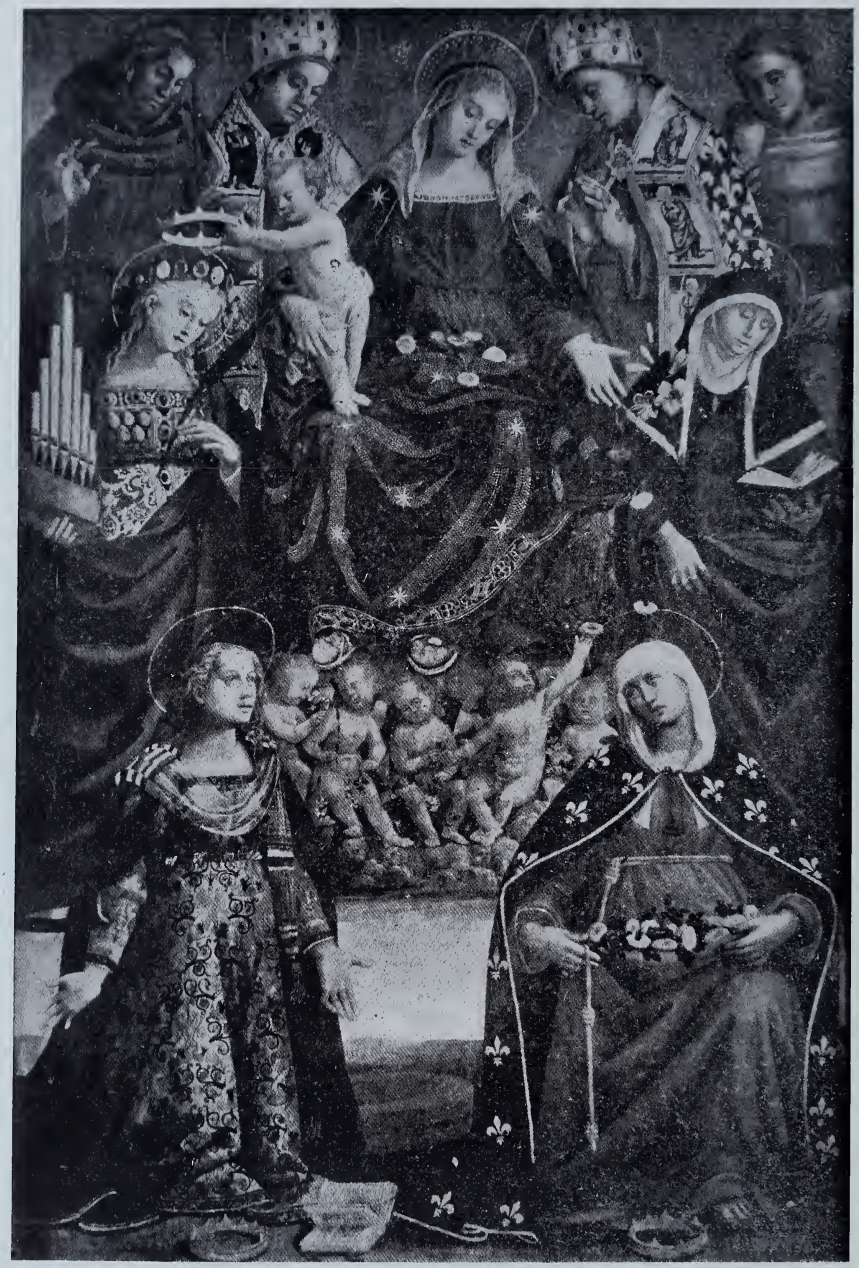
[1] Il *Cod. Senese* P. III. 42, f.° 82, dice l'Incredulità dipinta per la chiesa cortonese di s. Vincenzo, ora distrutta: ma credo infondata la notizia.

[2] MANNI, fogl. 29, p. 4. — Forse il quadro venne remosso verso il 1768 per murare sulla parete l'epigrafe marmorea del proposto Filippo Venuti. — Anche Francesco Signorelli dipinse l' Incredulità di s. Tommaso, adesso nel coro del Duomo cortonese. Copiò dallo zio le due figure principali e dispose diversamente gli altri apostoli.

[3] CAVALC., VIII, 507 — MOR., *Op.* 112.

[4] Il quadro è riprodotto dal MAGH., Atlante, tav. XLV.

sono raccolti ed adoperati per intrecciare ghirlande da cinque graziosi angioletti assisi innanzi alla divina Madre. Di contro a s. Ce-



cilia e in piedi s. Chiara porta il giglio delle vergini e legge in un libro. Genuflesse sul terreno, con corone principesche deposte al

suolo, protende da sinistra le braccia per implorare grazie la giovane s. Cristina prossima alla macine del suo martirio, e dal lato destro una santa colle vesti delle terziarie francescane, raccolti fiori nelle pieghe dell'abito, ha sulle spalle un mantello con gigli angioini intessuti.[1] Fra le due sante inginocchiate e lo stupendo gruppo d'angioletti spicca l'azzurro del cielo. Raramente succede di potere ammirare in un dipinto cinque volti muliebri e sei fanciulli tanto venusti. Nell' opera concepita con profondo sentimento artistico il pittore superò gravi difficoltà per contentare le monache committenti desiderose d'aggruppare in spazio abbastanza limitato dieci figure principali e gli angioletti. Il quadro, sebbene ridipinto nella parte destra, era stato per la sua bellezza destinato ad emigrare da Castello allorchè le opere migliori degli antichi maestri tolte dalle loro sedi venivano dai Francesi rapite all' Italia, o riunite in Milano. Fortunatamente alla caduta di Napoleone I tornò in Castello la pesante tavola giunta soltanto a Perugia.[2]

Corredava l'opera un gradino a tempera, poi diviso in due quadri, rappresentante le storie della vita di s. Cecilia, fino agli ultimi tempi custodito a Castello nel palazzo Paci, ora acquistato dall'antiquario Volpi. Nella prima scena la santa persuade lo sposo Valeriano a rispettarla come fosse sorella. Quindi il giovane domanda ad alcuni poveri cristiani incontrati nella via Appia dove può parlare al papa s. Urbano. Più in avanti mentre Valeriano confabula col pontefice, apparisce un venerabile vecchio biancovestito con libro aperto nelle mani, per cui il giovane crede in Cristo. Nella scena successiva un angiolo a vanni spiegati incorona con rose i coniugi Valeriano e Cecilia, ambedue genuflessi. L'altra storia rappresenta i due sposi che convertono Tiburzio fratello e cognato, assistono al battesimo amministratogli dal papa Urbano, ed in lontananza i due fratelli trasportano un cadavere alla sepoltura. Nell' ultima scena il prefetto di Roma assiso nel suggesto giudica Valeriano e Tiburzio circondati da guardie, mentre a qualche distanza gli angioli appariscono a Cecilia in orazione. Più in avanti al cospetto di quattro soldati il carnefice già mozzato il capo a Tiburzio sta per vibrare furioso colpo sul collo di Valeriano. Infine Cecilia prega immersa nell'acqua bollente, quattro manigoldi alimentano il fuoco e dietro alla martire il carnefice alza la spada per decapitarla, ma poichè dopo il terzo colpo la testa non si staccò dal busto, Cecilia sopravvissuta tre giorni di-

[1] Il Manc., *Istr.* II, 70, crede nelle due figure genuflesse effigiate le sante regine Margherita di Scozia ed Elisabetta di Portogallo.

[2] Manc., *Istr.* I, 81 — Muzi, *Mem. eccl.* V, 95 — Nel 1865 periti governativi valutarono la tavola dalle L. 40000 alle 50000. *Gall. Naz.* II, 305.

stribuisce ai poveri le proprie sostanze. Queste scene tutte vivacità e naturalezza formavano degnissimo complemento alla stupenda tavola. Nel gradino sono ripetute in piccolo le storie molto bene dipinte a fresco da un trecentista nella cappella della sagrestia del Carmine a Firenze, e vi si riscontrano tali analogie da far supporre che Luca le conoscesse. Certamente i due pittori composero le loro opere ispirandosi alla leggenda d'Iacopo da Varagine.[1]

Sui pilastrini che incorniciavano l'ancona erano incastonate sei tavolette alte M.[i] 0,83 × 0,25, dal convento di s. Cecilia trasportate nella Pinacoteca municipale di Castello ed espostevi col n.° 35. Rappresentano l'arcangiolo Michele, il Battista, le ss. Lucia e Margherita d'Antiochia,[2] i ss. Girolamo in cappa cardinalizia e Bernardino da Siena colla sua caratteristica fisonomia. Sono sei figure felicemente condotte, disegnate con gran cura, colorite in guisa da far degna corona alla tavola principale. Il s. Girolamo è uguale a quello sui pilastrini custoditi a Dresda.

Dipinta circa il 1510 e proveniente da chiesa castellana[3] è la tavola a tempera conservata nel palazzo Bufalini a Castello. Sotto portico a pilastri, pavimentato a quadroni scuri cinti da fasce chiare la Vergine in piedi tiene fra le braccia il Bambino nudo e graziosissimo. Più in avanti benissimo modellati, uno per parte presso i pilastri, stanno s. Sebastiano trafitto dalle frecce, e s. Cristoforo col fanciullo pure vezzosissimo a cavalluccio sul collo. Librati a volo due angioli colle sole braccia nude reggono una corona sopra il capo della Madonna. Il Mancini ed il Guardabassi dicono la tavola colorita dagli scolari di Luca,[4] ma mi sembrano suoi tanto il disegno ed il concetto del quadro, quanto la forma degli orecchi e delle mani, le accentuate articolazioni, le chiome discriminate degli angioli, la fascia a righe multicolori sui fianchi di s. Sebastiano, il pavimento a quadroni variegati cinti da liste bianche.

La grande reputazione acquistata fra i Castellani procurò a Luca ordinazioni in luoghi vicini alla graziosa città. Un marchese Del Monte volle effigiato Gesù morto per una delle due chiese esistenti nel suo castello di Monte s. Maria Tiberina, ma da lungo tempo la tavola scomparve e s'ignora qual sorte avesse.[5]

[1] Varag., 22 novembre.

[2] Senza dubbio per svista il Guard. 489, dice rappresentato l'evangelista Giovanni nella figura di s. Margherita. Il Magh., 207, riproduce la s. Margherita. Le sei tavolette furono valutate dalle L. 4000 alle 5000. *Gall. Naz.* II, 305.

[3] Il Muzi, *Mem. eccl.* IV, 198, dice nel 18. iv. 1492 accordato il permesso alla famiglia Bufalini d'edificare una cappella nella chiesa di s. Francesco, e forse il quadro fu dipinto per tale cappella.

[4] Manc., *Istr.* I, 72 — Guard., 497.

[5] Manc., *Istr.* II, 67 — Secondo il Repetti nel castello esistevano due chiese.

Sussistono sempre, benchè rovinati, gli affreschi della Flagellazione e della Crocifissione del Salvatore,[1] alti M.i 2,53 × 2,79, sui muri di fianco dell'oratorio di s. Crescentino, circa 7 minuti di cammino distante dalla borgata di Morra nella valle del Nestoro, e chilometri 21 da Castello. Due iscrizioni murate sotto il portico della chiesa ricordano che alcuni devoti costruirono l'oratorio nel 1420, ed altri lo riedificarono nel 1507, ma non restano memorie dell'anno nel quale il Signorelli eseguì gli affreschi. Si trovano in pessime condizioni le due opere deteriorate dalle acque piovane filtrate dal tetto mal custodito. Soffrì minori danni la Flagellazione. Al centro di spazioso atrio pavimentato a rettangoli rossi e neri inquadrati da strisce chiare, tre manigoldi percuotono con violenza Gesù avvinto a colonna piuttosto bassa, ed altri due fanno forza per stringerne maggiormente i polsi colle funi. Il Paziente ed i manigoldi sono coperti soltanto nei fianchi. È bellissimo il biondo capo del Redentore, grandiosa la scena, vigorosi gli atteggiamenti degli sgherri. Assistono al supplizio Pilato seduto nel suggesto e tre soldati in piedi. Fra le diverse Flagellazioni immaginate da Luca, questa per le vaste proporzioni, pel vivo contrasto fra la rassegnazione del Salvatore e la selvaggia energia degli aguzzini porterebbe il vanto sulle altre, se l'incuria nel riparare i danni recati dalle pioggie non l'avesse ridotta l'ombra di quella creata dal pittore. Della figura di Gesù delineata da Luca n'esiste un bellissimo disegno nella Galleria fiorentina degli Offizi pervenutovi col n.° 224 dalla raccolta Santarelli.

I guasti dell'affresco dipinto sul lato sinistro e sulla parte superiore della scena colla Crocifissione sono tali che delle figure del Redentore e dei ladroni appesi alle croci rimangono i piedi e poco più. Dinanzi alla croce giace svenuta per terra la divina Madre col capo sopra le gambe di pietosa soccorritrice. Altra donna solleva dal volto della Vergine il manto che le avvolge la testa, ed una terza stringe il polso alla Derelitta per accertarsi se batte tuttavia. La Maddalena disperata abbraccia l'asta della croce e l'evangelista Giovanni fissa mestamente lo sguardo sul Maestro. Circondano le croci numerosi soldati a cavallo ed a piedi esprimendo sensi di pietà, d'indifferenza, di ferocia. Un cavaliere a sinistra dello spettatore conserte le braccia al seno guarda il Crocifisso compassionandone lo strazio.

Le dieci figure della Flagellazione e le trentadue tuttora visibili della Crocifissione hanno atteggiamenti così energici e naturalistici da togliere qualsiasi dubbio sulla mano che le dipinse. Per quanto gli scolari fossero valenti non sarebbero riusciti a trasfondere tanta vita in creazioni ammirabili pur con i notevoli guasti sofferti.

[1] MAGH., Atlante, tav. XLVII, riproduce gli affreschi da fotografie dell'Alinari.

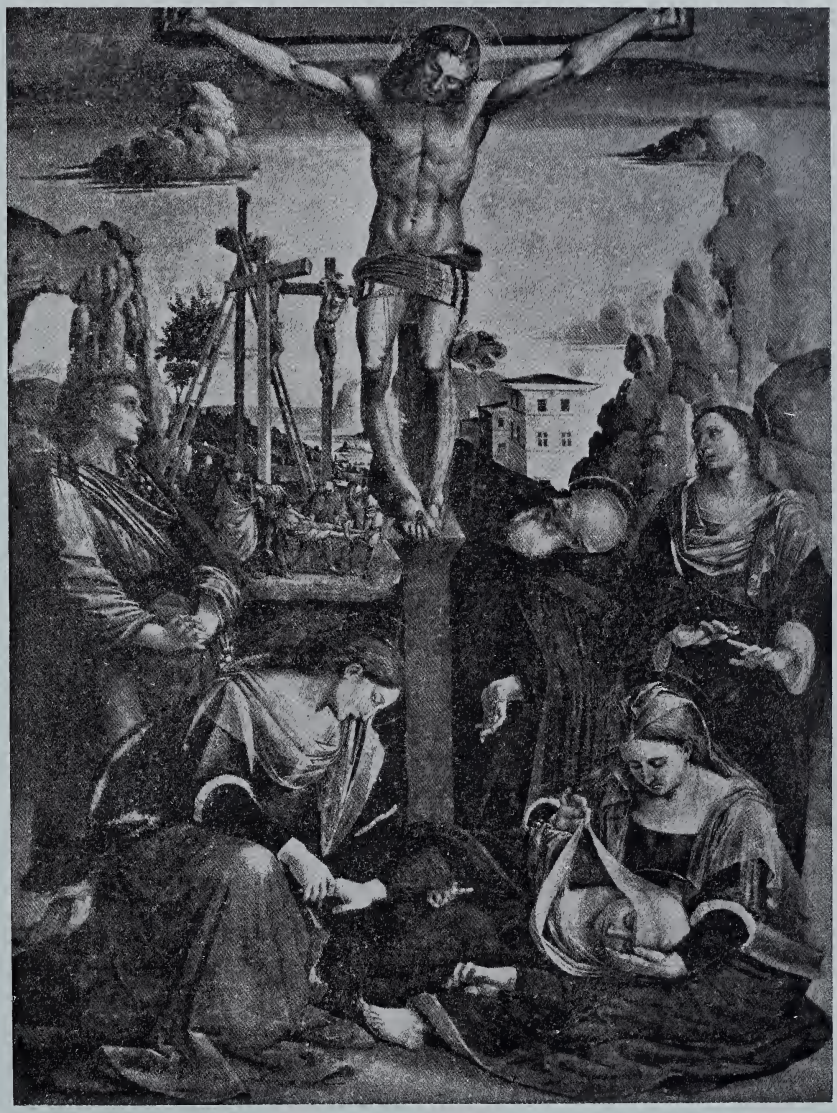
Nel medesimo oratorio di s. Crescentino esistono due minori affreschi dentro vuoti praticati nella muraglia, ciascuno alto M.i 1,78 × 1,51. Vogliono dirli coloriti dagli scolari sui cartoni del maestro, ma per me appartengono a Luca. Sull'altare a diritta della porta d'ingresso la Madonna in piedi stringe il Figlio al seno sotto edicola sostenuta da quattro colonne ciascuna abbracciata da un angiolo a vanni aperti. Nell'altare di rimpetto la Vergine in piedi ha i lembi del manto colore celestino sollevati da due graziosi angioli alati. La Madonna protende le braccia per proteggere i numerosi disciplinanti genuflessi che raccolti sotto il suo manto indossano cappe bianche, i maschi col volto coperto dal cappuccio, le femmine a viso scoperto. Un fregio bianco su fondo giallo incornicia ambedue le nicchie. Pessimi restauri deteriorarono i due affreschi, e più rovinato è il secondo con la Madonna della Misericordia.

Anche a Citerna paesetto sul vertice d'elevata collina fra Castello ed Arezzo richiesero l'opera del Signorelli. In s. Francesco fra il santo titolare della chiesa e l'arcangiolo Michele che calpesta il dragone, egli dipinse a fresco la Madonna col Bambino, e sopra volano spargendo fiori due angioli, dei più gentili coloriti da lui.[1]

Fra le opere ottime del Cortonese è il gonfalone in tela, alto M.i 2,07 × 1,53, dipinto per la Fraternita di s. Antonio al Borgo s. Sepolcro, dove novellano che Luca infermo venisse curato nell'ospizio attiguo alla chiesetta, e riconoscente delle cure ricevute mentre giaceva infermo donasse il vessillo. Mancano documenti per decidere se la stupenda opera fu regalata o più probabilmente pagata dalla Fraternita di s. Antonio. Gesù già spirato sulla croce ha innanzi distesa per terra la Madre svenuta. Pietosa donna assisa fa riposare sul proprio grembo gli omeri ed il capo della Vergine esanime, e per farla meglio respirare solleva premurosamente i pannilini che le coprono la testa. Di rimpetto con viva compassione rimira la Derelitta, ne solleva il braccio e stringe la destra altra donna inginocchiata. Dietro ad essa l'afflitto Giovanni, in piedi, fissa gli occhi sul Maestro al pari d'una terza donna che ritta in faccia all' Evangelista esprime profonda compassione. A qualche distanza sul Calvario i due ladroni tuttavia pendono dalle croci, e la salma del Redentore già deposta viene trasportata al sepolcro da tre pietosi seguìti dalla Madonna e dall' evangelista Giovanni. Nei due lati della scena sono ritratte scoscese rupi, e quella di sinistra è sfondata ad arco come nello stendardo delle Belle Arti di Firenze, già preteso d'Andrea del Castagno, ed in altre opere di Luca. I vessilli del Borgo e

[1] Il Magh., testo tav. XLVII, p. 216, riproduce in colori i due angioli da disegno preso sull'originale. L'angiolo di sinistra ha il vestito giallo punteggiato ad oro.

di Firenze hanno pure comuni tanto l'ampio lago, che nel dipinto del Borgo s' estende a perdita d'occhio dietro alle rupi e ad un caseggiato, quanto le nuvolette somiglianti a capi umani di profilo. Nello stendardo vollero anche l'immagine del loro protettore i soci



della Fraternita di s. Antonio, ed il maestro con ardito anacronismo aggiunse l'effigie dell'eremita, bel vecchio dalla barba bianca, il quale colla destra s'appoggia alla croce, e piegato il torso con mossa singolarmente energica, contempla lo strazio del defunto Salvatore.

Nel lato opposto del gonfalone sono stupendamente effigiati al naturale s. Antonio abate in vesti nere e bastone nella mano, intento a leggere un volume sul quale fissa lo sguardo anche s. Alò, ovvero Eligio, in abito turçhino e manto rosso con uno stinco di ca-

vallo nella dritta e nella mano sinistra l'incastro, arnese usato dai maneschalchi per tondere le ugne ai cavalli da ferrare.[1] Lateralmente ai

[1] A S. Sepolcro la lunetta sopra la porta della chiesa di s. Antonio è sempre ornata da bassorilievo in pietra, scolpito abbastanza bene nel 1356 con le mezze

due santi pregano genuflessi, ritratti in piccolissime proporzioni ed in cappe bianche due fratelli e due sorelle della Società di s. Antonio, i maschi col cappuccio calato sul volto, le donne a viso scoperto.[1] Grazioso fregio scuro su fondo dorato inquadra da questa parte il gonfalone. Quale contrasto tra le ammirabili figure di s. Antonio vecchio e di s. Alò giovane, degne della sorprendente scena dipinta nel lato anteriore del vessillo! L'opera qualche poco ricolorita soffrì molto, nonostante è supremamente bella e la più insigne della Pinacoteca di S. Sepolcro.

Dipinta a fresco dal Signorelli nella chiesetta della compagnia della Morte a Chianciano esiste la mezza figura della Vergine che stringe al seno il Bambino effigiato in atto di benedire con pomo nella mano sinistra. Da parecchio tempo non rividi il dipinto, allora in pessime condizioni, probabilmente peggiorate per successive screpolature dell' intonaco e la caduta di falde colorite. Nessuna notizia di quando fu eseguita l'opera.[2]

Una tavola alta M.i 1,575 × 1,555, di quelle dal soggetto poco soddisfacente pel pittore, pende dalle pareti del Gesù in Cortona, ma ignoro in quale occasione vi fu appesa e da qual altare vi venisse trasferita. In elevato scanno siede la Vergine facendo riposare il Bambino sul ginocchio destro, e le stanno ai fianchi i ss. Francesco con le stimate radiose, Antonio da Padova col cuore dell'avaro in mano e due Francescani mitrati, i vescovi Lodovico di Tolosa e Bonaventura di Bagnorea. Ciascuno dei quattro santi ha nelle mani un libro e sulla copertina del volume di s. Bonaventura vedesi il solito albero della vita. Correda il quadro tavola triangolare alta M.i 0,465 × 1,555, colla mezza figura del Padre Eterno curvato per benedire e con un libro aperto nella sinistra. Belli i volti delle figure, ma le vesti panneggiate con trascuratezza, il colorito poco vivace, segnatamente nella tavola triangolare, fanno supporre l'opera ultimata dagli scolari.

Nella sagrestia del Duomo cortonese pende dalla muraglia una tavola quasi semicircolare alta M.i 1,20 × 2,16, con la Vergine che tiene in braccio il Bambino, ed ha dappresso le figure non intere

figure del Redentore fra i ss. Antonio, Alò e due disciplinanti. Il Signorelli conservò i simboli, animò ed ingrandì le figure scolpite dei due santi. — S. Alò era orefice ed un giorno perchè riusciva impossibile ferrare un cavallo indemoniato gli tagliò lo stinco, e dopo averlo ferrato lo rimise al posto. Perkins, *Les Sculpteurs italiens*. Paris, 1869, II, 319.

[1] Il Magh., Atlante tav. XLVIII, riproduce la parte anteriore del vessillo, e nel testo, 213, i volti dei ss. Antonio ed Alò.

[2] Il Brogi, *Inventario degli oggetti d'arte nella provincia di Siena*. Siena, 1897, p. 119, dice il dipinto *Maniera di Pietro Perugino*.

del Battista e di s. Girolamo col sasso per battersi il petto. Sembra che la lunetta fosse collocata nell' interno del Duomo sopra la porta principale. L'opera piuttosto annerita non può collocarsi fra le migliori del Maestro.

Pure a Cortona sulla parete sinistra di s. Niccolò l'anno 1847 don Agramante Lorini bibliotecario dell' Accademia Etrusca liberò dal bianco che lo nascondeva un affresco di Luca alto M.[i] 2,85 × 2,90.[1] Due gruppi di santi stanno in piedi ai lati d'un altare dipinto con calice posato sopra la mensa, con finta tavola pure pitturata e nella sommità semicircolare. V' è ritratta la Vergine assisa, e sul suo grembo il Figlioletto che tiene in mano un uccellino. Le figure della Madre e del Figlio sembrano ricolorite, e l'abito verde del Bambino fu senza dubbio aggiunto da diversa mano. A sinistra presso l'altare stanno aggruppati, abbasso s. Niccolò da Bari con paludamenti pontificali e s. Onofrio seminudo: dietro a loro in gradino più elevato le ss. Caterina e Barbera tengono la palma delle martiri nella mano destra e nella sinistra la prima un volume, la seconda una torre. Dall'altro lato in basso l'apostolo Paolo e s. Cristoforo: più in alto dietro a loro s. Sebastiano ed altro santo, sia esso l'apostolo Giacomo, ovvero s. Rocco. L'affresco rovinato nelle parti inferiori, discretamente conservato nelle superiori, soffrì nel colorito, nè guadagnò colla vernice datagli dopo liberatolo dal bianco. Dicono che Luca ascritto alla fratellanza di s. Niccolò dipingesse gratuitamente, e può essere. In certa tavoletta del 1520, tuttavia conservata ai tempi del Manni, coll'elenco dei soci della Fraternita, figurava il nome di *Luca dipintore.*[2]

A Roma nel Museo del Laterano le due tavolette n.[i] 65, *b*, *c*, furono supposte del Signorelli. La prima rappresenta i ss. Lorenzo, e Benedetto, la seconda due sante, una con un vasetto in mano, forse la Maddalena, l'altra con un giglio bianco. Il Frizzoni osservando al n.° 65*a* del medesimo Museo l' Assunzione rappresentata in modo sforzatamente drammatico, coll'iscrizione COLA AMATRICIUS | FACIEBAT. MDXV, riferì le tavolette a Niccolò Filotesio più noto col nome di Cola dell'Amatrice, ravvisando nelle tavolette i caratteri speciali al pittore abruzzese e giustamente le tolse al Signorelli.[3] I tre dipinti, senza dubbio dello stesso pennello, sembrano appartenuti ad una medesima ancona.

Ultimamente fu annunziato[4] che nella piccola Pinacoteca di Ri-

[1] Nel 1774 l'affresco era visibile, *C. C.* 501, f.° 58. Fu imbiancato dopo.

[2] MANNI, fogl. 29, p. 5.

[3] FRIZ., *Arte*, 92.

[4] *Rassegna d'arte*, Milano, 1901, p. 128.

mini era stata riconosciuta come opera del Signorelli una tela già donata dal conte Soardi, e che un moderno cartellino appostovi attribuisce a Pietro Perugino. Rappresenta s. Sebastiano nudo, cinto da perizoma bianco, con ambe le mani legate ad una colonna, ritto sopra base scorniciata dinanzi alla quale un angioletto suona la viola. Lateralmente al martire, s. Girolamo in cappa cardinalizia legge il volume tenuto fra le mani, e s. Lorenzo in dalmatica mostra la palma dei martiri. Il gran dottore è indicato da un quadrupede che dovrebbe rappresentare un leone, ed il martire dalla graticola. Il bel s. Sebastiano è troppo differente dalla figura del medesimo martire tante volte rappresentato dal Signorelli, gli altri due santi hanno le mani carnose, pesanti, le vesti sfoggiate. Per me la tela, che credo servita da gonfalone, non fu dipinta nè dal Perugino, nè da Luca, e la straordinaria somiglianza col s. Sebastiano del piccolo altare presso il cappellone del Sacramento nel Duomo di Forlì, dipinto intorno al 1497 da Niccolò Rondinelli discepolo di Giovanni Bellini,[1] mi fa credere del bravo pittore ravennate la tela di Rimini e rifiutarla assolutamente al Signorelli.

[1] Il Vas., III, 171, V, 253, loda il Rondinelli ed il suo s. Sebastiano di Forlì *molto bella figura sola.* — *Gall. Naz.* III, 126.

CAPITOLO IX

Luca chiamato arbitro a Loreto. Dono ad una nepote. Quadro in s. Domenico di Cortona. Tavola per Montone, ora a Londra, e Gradino a Milano. Deposizione e Gradino d'Umbertide. Tavole per Pacciano, ora in Perugia, per le monache di s. Margherita in Arezzo, e Gradino ora nel Duomo d'Arezzo. Gonfalone per Pesaro. Madonna assunta pel Duomo cortonese. Tavola per la Fraternita aretina di s. Girolamo. In Cortona allo Spedale, Presentazione, Presepi al Gesù, a s. Francesco e Tommasi. Concezione pel Gesù. Tavola e Gradino di Foiano. Prove che Luca vecchio non era affetto da paralisi. La disputa nel Tempio commessa dal Comune cortonese. Madonna e santi per una chiesa di monache Benedettine, adesso Tommasi. Tavola in s. Francesco di Cortona.

A motivo dell' ottima memoria lasciata in Loreto Luca fu dai Soprastanti della basilica e dal pittore Antonio di Faenza scelto arbitro per determinare il prezzo d' un dipinto. Gl' interessati dissentivano circa il valore della bella Annunziazione dipinta sugli sportelli dell'organo, ora custoditi nel museo Loretano, ed i Soprastanti il 12 di maggio 1515 fecero pagare *a Francesco de Matteo fiorentino per lui, per sue spese in andare a Cortona per maestro Luca de lì, che vegna a stimire il lavoro de le portelle del nostro organo: per conventione cusì facta con m.° Antonio che le depense, fiorini 2, bolognini o.*[1] Non rimangono notizie se Luca accettato l' ufficio d' arbitro si recò nella lontana Loreto a pronunziare il lodo.

Ai 25 agosto del 1515 il maestro fu estratto del Consiglio generale, e nel successivo 23 di settembre i Priori l'incaricarono di pitturare nell' atrio del palazzo municipale lo stemma di Silvio Passerini colla ricompensa di fiorini 16 larghi d' oro, compreso il costo dell'oro e dell'azzurro fino. Lo stemma fu certamente distrutto nel 1527 dopo la cacciata da Firenze dei pupilli Medici e del Passerini loro tutore. Il 23 agosto 1515 Luca dette eloquente prova d' affezione alla nepote Antonia Del Mazza nata dalla figlia di lui Gabriella e sposa d'uno Zeffirini aumentandone la dote col dono di fiorini 100.[2]

[1] *Archivio della s. Casa. Libro del Depositario*, 1512-1520, f.° 111. — La spesa è registrata nella rubrica *Extraordinarie*. — L' avv. Gianuizzi, che mi mostrò questo ricordo, m' assicurò come fra le carte dell'Archivio, non rinvenne note sul pagamento delle portelle, nè mai più nominato il Signorelli.

[2] Pagò in conto fiorini 25 il 4. VII. 1518, altrettanti il 7. I. 1523. *A. S. F. Rog.* O. 63 (1512-1515), f.° 303.

Nel medesino anno 1515 per l'altare gentilizio dei Sernini, nella chiesa di s. Domenico suburbana a Cortona, Luca dipinse una tavola adesso malandata, ma di merito rilevante, alta M.[i] 1,44 × 1,39, commessagli da Giovanni Sernini, che poi divenuto vescovo resse dal 1516 al 1521 la diocesi cortonese. Nel 1619 una vedova Sernini dispose per testamento che fosse arricchito di pietrami l' altare, e accresciute le dimensioni dell'antica tavola circondandola con ornati architettonici coloriti sulla tela. Le infelicissime aggiunte, da me non riprodotte, nuocciono all'effetto del dipinto. L'iscrizione allora postavi dice la tavola eseguita dal Signorelli nel 1515, e la data sembra giusta, perchè al committente Sernini, effigiato nel quadro con cappa color marrone, mancano i distintivi della dignità episcopale ottenuta da lui nel 1516. La Vergine siede col Putto nudo in grembo, e tre teste angeliche servono di sgabello ai suoi piedi. Ha dappresso uno per lato due vezzosissimi angioli in piedi a vanni spiegati. Da sinistra parla al Putto s. Domenico genuflesso colle braccia conserte al seno. Da destra inginocchiato prega s. Pietro martire. Sulla cappa nera dell' Inquisitore spicca in profilo la mezza figura del committente Sernini collo sguardo fisso nella Vergine. Il colorito è buono, il disegno corretto, le figure naturali, espressive, gli angioli graziosissimi, la composizione ottima, ma sono cadute molte falde di colore.

Il benemerito Giacomo Mancini trovò abbandonata in una cantina umidissima e salvò da imminente distruzione la tavola già collocata in s. Francesco di Montone,[1] borgo murato, distante da Città di Castello una trentina di chilometri. La disposizione delle figure

[1] Man., *Istr.* I, 272, 312 — *Giorn. arcad.* 1826, XXX, 216, 230.

arieggia quella del quadro dipinto nel 1484 per l'oratorio di s. Onofrio a Perugia. La Vergine in piedi sopra numerose teste alate d'angioletti ha uno scapolare nella mano destra e sul braccio sinistro fa riposare il Bambino nudo che stringe una melagrana. Due graziosi angioli semivestiti ad ali aperte reggono una corona sopra il capo nimbato della Madonna. Trafitto dalle frecce s. Sebastiano, con le braccia avvinte dietro al tergo, sta in piedi a destra della Vergine, e così dall'altro lato s. Cristina con freccia, libro nelle mani, e dietro gli omeri, pendente dal collo, una macina raccomandata ad una corda. Da basso s. Girolamo in cappa cardinalizia legge un libro, e di contro a lui sfoglia un altro volume s. Niccolò da Bari in mitra, piviale e pastorale. Fra i due santi e le teste angeliche, sgabello alla Vergine, s'estende ridente paesaggio con pianura, colline, alberi e caseggiati. Riesce incomprensibile come nella tavola colorita in gran parte dai discepoli, Luca non s'avvedesse che il piede sinistro di s. Cristina è dipinto nel luogo dovuto occupare dal piede destro, nè pensasse a correggere il madornale errore.[1]

Il cartello posto sotto al paesaggio informa che nel 1515 il francese Luigi de Rutanis[2] medico, e la moglie Tommasina fecero a proprie spese collocare in s. Francesco di Montone l'opera di Luca *insigne pittore*. Inoltre i coniugi rimborsarono il prezzo dell'oro, dei colori e le spese occorse pel dipinto eseguito nei mesi di luglio e d'agosto.[3] Sembra che nell'inverno del 1514 il dottore francese curasse in Cortona Luca infermo, e come ricompensa della medicazione accettasse il dipinto dal maestro guarito. M.° Luigi non solo si dichiarò soddisfatto, ma promise di curare gratuitamente nell'avvenire tanto il pittore quanto i congiunti di lui, e s'obbligò, appena ricercato dell'opera sua, di recarsi a curarli in qualunque luogo s'ammalassero.

Dai bisnepoti di Giacomo Mancini venne ultimamente venduta alla Galleria Nazionale di Londra[4] la mediocre tavola dipinta pel medico francese, già corredata di gradino, che nel secolo XVIII, emigrò in Ascoli, ed ora porta il n.° 11 nella sezione Oggiono della Pinacoteca milanese di Brera.[5] Vi sono rappresentate sei scene tratte

[1] Riprodussero la pittura il MAGH., tav. XLIV del testo, e la CRUTTWELL, 98.

[2] Nel 5. v. 1504 i Perugini avevano stipendiato il medico francese. MARIOTTI, 274 e nota 2. — Secondo alcuni *Ruthenus*, secondo A. ROSSI in *G. E. A.* I, 10, *Rutanus* è il nome latino di Rhodez, capoluogo dell'Aveyron in Francia. Il vocabolo sia *Ruteni* o *Rutani* lo credo il nome della patria del medico.

[3] Il rimborso resulta dall'atto 10. IX. 1515, rogato in Montone da Guido di Giovanni e pubblicato in *G. E. A.* I, 11.

[4] *Arte*, 1901, IV, 421.

[5] ORSINI, *Delle pitture, sculture* ec. *d'Ascoli.* Perugia, 1790, p. 79. — Un

dalla leggenda di s. Cristina.[1] Nella prima la giovane, infranto il capo a un idolo d'oro, lo dona ad ignudo miserello, mentre la madre e la nutrice della giovane spettatrici del fatto paventano per essa l'ira del padre prefetto del pretorio e fanatico idolatra. Quindi per ordine ed in presenza del babbo la figlia seminuda viene flagellata. Nella terza scena i carnefici alimentano le fiamme sotto la ruota dov'è legata la martire pillottata con olio bollente: altro manigoldo gira il manubrio della ruota, la quale si spezza uccidendo coi frantumi i carnefici. Poi la martire con una macina al collo viene da una barca precipitata nell'acqua. Nella quinta scena Cristina incolume, confortata dagli angioli, loda Dio fra lo stupore dei pagani, quindi rimane illesa dentro una fornace ardente, e condotta dai soldati innanzi ad un idolo lo manda in cenere. Infine viene uccisa a colpi di freccia. Le scene migliori sono la Flagellazione e quella colla ruota spezzata; nella prima la modestia della vergine e la ferocia dei tre flagellatori, nella seconda gli atteggiamenti dei manigoldi colpiti dai frantumi della ruota rivelano la mano del maestro. Il gradino, interessante per l'invenzione, trascurato nell'esecuzione, passa inosservato a Brera sotto la modesta qualificazione d'*opera toscana*. Fosse la tavola dipinta in Montone ovvero in Castello, certamente il maestro vi pose mano nel 1515, l'aveva ultimata ai 29 luglio del 1516, e gli scolari senza dubbio v'adoprarono il pennello.

Quasi contemporaneamente Luca dipinse una Deposizione per la Fratta Perugina, piccola città, ora denominata Umbertide. La scena maggiore, immaginata con fantasia da giovane, con figure due terzi del vero, è alta M.^{i} 1,98 × 1,47; il gradino M.^{i} 0,175, colla storia centrale larga M.^{i} 0,82, e le due laterali M.^{i} 0,51 ciascuna. Per non ripetersi Luca scelse il momento, in cui Gesù viene deposto dal patibolo. Una fascia, al solito multicolore, legata al costato della salma divina scorre all'intersezione dei bracci della croce, e presso l'asta verticale è da terra mantenuta in tirare da un uomo mezzo nascosto fra altre figure. Già sconficcati i chiodi, il sacro cadavere viene sostenuto da due pietosi, uno anziano, il secondo nel fiore della virilità, saliti sopra scale tenute ferme in basso da due gagliardi uno vecchio e uno giovane. Sulle scale l'anziano aggrappato colla sinistra alla traversa della croce, fa forza colla mano destra sotto l'ascella del Redentore, e sostiene il peso della salma: l'altro col corpo curvato sulla medesima traversa stringe vigorosamente il braccio sinistro

rescritto papale permise al prelato Odoardi ascolano d'acquistare il gradino dai frati francescani di Montone. *G. E. A.* V, 253 — *A. St. Arte,* serie 2ª. 1896, II, 269-276.

[1] VARAG., 24 luglio.

del Salvatore, e colla mano diritta l'opposto capo della fascia multicolore legata al costato divino. La verità della scena è portentosa,

nè il maestro poteva esprimere meglio il contrasto fra la rigidità cadaverica della salma e la tensione della musculatura nei due gagliardi affaticati all'opera pietosa. Davanti alla croce la Vergine sve-

nuta giace nel terreno, sorretta da caritatevole donna, compianta da altra genuflessa e da due in piedi. La Maddalena scarmigliata raccoglie nella mano sinistra il sangue grondante dai piedi del Redentore; a destra Giovanni costernato rimira il Maestro, e a tergo dell'evangelista bacia un chiodo della crocifissione un altro uomo, di cui scorgesi soltanto il capo col nimbo dei santi. Alle quattordici figure del gruppo principale s'aggiungono in lontananza da sinistra i due ladroni tuttora appesi alle croci, e dal lato opposto cinque fra uomini e donne, che trasportano al sepolcro il cadavere divino disteso sopra lenzuolo. La tomba è scavata in uno scoglio di forma simile a quelli dipinti da Luca alla Sistina nel Testamento di Mosè. Il paesaggio è montuoso con pochi alberi, scadente l' esecuzione del dipinto.[1]

La fascia introdotta nella tavola d'Umbertide si vede pure nella Deposizione colorita qualche anno prima dal Sodoma, e molto più conosciuta perchè esposta alle Belle Arti di Siena. Ma il Bazzi ne legò un lembo alla traversa della croce, fece sopportare il peso del cadavere dalla fascia, e ne mise l'altro lembo nella mano sinistra del pietoso che colla destra stringe il polso del braccio già sconficcato dalla croce, e nella posizione in cui si trova non può usare la propria forza per sostenere il peso della salma divina. L' evangelista Giovanni è privo d'espressione: la Maddalena teme che la salma cada sconciamente in terra. Anche il Sodoma effigiò la Vergine svenuta, assistita da due pietose, ed il gruppo è la parte più ammirabile dell'opera. Le due stupende Deposizioni non hanno altri particolari di confronto, ma quella del Sodoma, nonostante la rara diligenza nel dipingerla, mi sembra inferiore nella naturalezza e verosimiglianza.

Tre scene adornano il gradino ben composto, pieno di movimento, colorito con accuratezza.[2] Dicono sia soggetto di quella a sinistra la disfatta di Massenzio, mentre rappresenta l'accampamento di Costantino coi soldati intorno alle tende nelle attitudini più calme. Un angiolo a volo avvisa l'imperatore di muovere contro il nemico. Sul davanti alla testa di folto stuolo di cavalieri armati di lancia Costantino s' allontana dal campo e sta per guadare un fiume già valicato dai cavalieri dell' avanguardia. Come Michelangiolo sul famoso cartone preparato nel 1506 per la sala del maggior Consiglio di Firenze effigiò l'allarme preceduto alla battaglia tra Fiorentini e

[1] La Deposizione fu riprodotta dal Rosini, tav. 65, dalla Cruttwel, 100, dal Magh., Atlante, tav. xlviii, ed il Gradino, tav. xlv del testo. — L' opera è valutata dalle L. 20000 alle 25000 in *Gall. Naz.* ii, 308.

[2] Fra le opere di Luca *perhaps the very best are certain bronzed predelle at Umbertide.* Berenson, *Ital. Painters*, 82.

Pisani, così Luca ritrasse Costantino postosi in moto per assalire Massenzio. Nella parte centrale del gradino è rappresentata l'invenzione delle croci in tre distinte scene. Da sinistra il loro ritrovamento alla presenza di numerosi spettatori: quindi il trasporto fattone entro un fabbricato dalle muraglie merlate, e la resurrezione d'un giovane rivissuto pel contatto colla croce donde pendè il Redentore, la quale si vede inclinata affinchè passi attraverso una porta: infine l'imperatrice Elena che genuflessa prega col maggior fervore, avendo a tergo quattro donne ed un cavallo. Nel terzo rettangolo da destra è rappresentato l'imperatore Eraclio, che recuperata la croce dopo la vittoria sui Persiani, rivestito degli ornamenti imperiali, montando bianco corsiero, con folta schiera d'accompagnatori a piedi ed a cavallo, regge diritta la croce e vuol entrare in Gerusalemme. Ma la porta è rimasta miracolosamente ostrutta, ed un angiolo a volo impone ad Eraclio d'introdursi umilmente nella città. Da sinistra l'imperatore in camicia, scalzo, colla croce fra le mani, incontrato da uomini in piedi ed in ginocchio, quasi tutti muniti di faci, seguitato da fanti e cavalieri, sta per entrare in Gerusalemme, la cui porta per nuovo miracolo era tornata libera d'impedimenti. Questo d'Umbertide è uno dei migliori ed il più spettacoloso gradino dipinto dal Signorelli, che v'illustrò le narrazioni d'Iacopo da Varagine.[1]

Proporzionata lunetta con Gesù defunto in grembo alla Madre coronava la tavola. L'oro e la colla occorsa nel 1517 per dipingere questa Pietà, della quale è perduta ogni traccia, furono pagati soldi 35.8.[2] Sicuri documenti dimostrano avvenuta nel 1515 l'allogagione dell'opera, nel 29 luglio 1516 il pagamento di fiorini 70 *a mastro Lucha per termine de lavori*, e di soldi 72 bonamano *ad li garsoni di mastro Lucha*. Egli nel 1517 intascò altri pochi danari, ma è incerto se li ricevè per lavori di complemento o per altro titolo.[3] Alle primitive cornici del quadro disfatte nel secolo XVII vennero sostituite barocche decorazioni in legno ricche d'intagli e dorature. Per fortuna v'incastonarono il gradino e due pilastrini ornati da graziosi

[1] VARAG., 3 maggio e 14 settembre.

[2] GUARD., 795.

[3] (GUALANDI), *Memorie originali italiane riguardanti le Belle Arti*. Bologna, 1845, serie VI, 36. — MAGH., 215.

fregi, ma quello di sinistra annerito, discretamente conservato l'altro con la scritta LUCAS SIGNORELLUS DE CORTONA PICTOR PINGEBAT. Dalla tavola, e più dal gradino, si staccarono parecchie falde di colore.

La Cruttwell persuasa, che nel 1515 vecchio d'anni 75 Luca dipingesse per Umbertide, si maraviglia come egli, nell'età in cui le forze umane affievoliscono, non solo concepisse ed eseguisse opera eccellente, ma nella franchezza del colorire, nella larghezza del comporre avesse guadagnato molto, come apparisce dal confronto dei lavori senili con quelli dell' età più florida.[1] Lo spirito del Signorelli si mantenne vivace fino all'ultimo, creando sempre opere grandiose e ben disposte; ma secondo le congetture più plausibili, il pittore nel 1515 contava circa 10 anni meno di quelli assegnatigli dalla Cruttwell credula alle asserzioni del Vasari.

Mentre attendeva alla Deposizione talvolta Luca s' allontanò da Umbertide o da Castello. Infatti si trovava a Cortona il 21 di febbraio 1516 quando sortì dei Collegi, ed il 26 febbraio perchè dalla ringhiera espresse la propria opinione nel Consiglio. Si trovava invece assente dal Comune il 21 di maggio, e però dalla borsa del Consiglio generale venne estratto il nome d' altro cittadino nel luogo suo. Il 25 ottobre la sorte lo designò Priore e risedè nei mesi di novembre e decembre. Il 22 febbraio 1517 uscì fra gli stimatori del danno dato, il 23 aprile fra i Soprastanti alla cappella di s. Margherita. In tal qualità d'accordo coi colleghi ordinò al Marcillat una finestra di vetro bianco per la sagrestia della chiesa.[2] Essendo di nuovo del Consiglio generale ai 24 luglio 1517 parlò dalla ringhiera nell'adunanza mattutina, e nella vespertina ricevè oneroso incarico.[3] La promozione al cardinalato di Silvio Passerini datario di Leone X avvenuta il 1 luglio 1517 fece designare Luca per uno degli oratori incaricati dal Consiglio di congratularsi col nuovo porporato e di presentargli in Roma un dono del patrio Comune. Per i ritardi frapposti alla partenza degli oratori, Luca il 9 novembre chiese ed ottenne la dispensa dal viaggio di Roma. Estratto di nuovo a far parte del Consiglio generale nel 26 agosto 1517, il 4 e l' 11 di settembre prese ancora la parola nelle adunanze consiliari[4] ed il 20 febbraio del 1518 fu estratto dei Collegi.

Nel 1517 Luca dipinse a tempera per la chiesa dei Minori presso Pacciano, borgata umbra a mezzogiorno del Trasimeno, l' ancona alta M.[i] 2,78 × 1,97, che da vari anni acquistò il Comune di Pe-

[1] CRUTTWELL, 98.
[2] *Cod. Aretino* 352, f.° 25.
[3] *A. S. F. Rog.* R. 202 (1517).
[4] *A. S. F. Rog.* R. 202 (1517).

rugia, ed espose nella stanza IX, n.° 17, non ultimo ornamento della sua Pinacoteca. La Vergine assisa circondata da otto angioli dalle lunghe chiome, dei quali si vede soltanto parte del corpo, stringe fra le braccia il Putto che alza la destra per benedire. Due angioli sorreggono una corona quasi a contatto del capo della Madonna: più in basso, una per lato, fanno capolino due teste di bambini coi capelli corti, e sembrano ritratti. Dinanzi alla Vergine sono aggruppate le mezze figure d'altri sette graziosissimi angioletti. Da destra stanno in piedi l'arcangiolo Michele corazzato, s. Lorenzo colla dalmatica dei diaconi e libro chiuso in mano: da sinistra s. Sebastiano nudo con le braccia avvinte al tergo, e s. Antonio abate che legge un libro da lui tenuto aperto. Genuflessi in basso, uno rimpetto all'altro, mostrano s. Francesco le stimate, s. Antonio un cuore. Fra i due santi inginocchiati vedesi un castello con torri merlate al centro d'ampia spianata. Quivi cavalca un uomo, mentre i terrazzani vanno incontro ad un asinello e ai campagnuoli che portano ceste d'ortaggi. Dietro il castello alberi fronzuti fiancheggiano un torrente.

La tavola circolare nella sommità riposa sopra gradino alto M.i 0,25 × 1,98, ed è ornata da cornice sostenuta da due pilastrini rifiniti con capitelli, sul cui fregio a lettere dorate in campo turchino sta scritto da sinistra: LUCAS DE || SIGNIOR || ELLIS, e da destra: DE COR || TONA PI || NGEBAT. Nelle fiancate del fregio MD || XVII.[1] Nei rettangoli alti M.i 0,25 × 0,293 e collocati come basi dei pilastrini risaltano da paesaggio le immagini dei ss. francescani Bernardino da Siena e Giacomo della Marca.

Cinque scene fregiano il gradino. Tre familiari sonnecchiano sulla pedana del letto dove dorme papa Innocenzo III, che vede in sogno s. Francesco puntellare colle spalle la facciata di piccolo oratorio[2] già distaccata dalle muraglie laterali. Segue il martirio di s. Lorenzo. Al cospetto di nove soldati con lancia, d'uno con spada, di sette curiosi e del giudice assiso nel suggesto, tre carnefici attizzano il fuoco sotto la graticola dov'è disteso il martire. Nel centro del gradino vedesi dipinto il castello di Pacciano e davanti ad esso il Trasimeno con una barchetta in moto e due ormeggiate alla riva. Quindi s. Antonio abate attraversa il deserto per visitar s. Paolo, in-

[1] Il XVII s'indovina senza poterne aver la certezza, essendo staccato dalla tavola il colore del fondo. Stanno pel 1517 il *Catalogo ms. della Pinacoteca Perugina* ed il ROSSI SCOTTI, *Guida di Perugia*. Perugia, 1878, p. 77, nota 1: pel 1518 il GUARD., 666, ed il MILANESI in VAS., III, 703.

[2] Il piccolo oratorio dovrebbe invece rappresentare la basilica di s. Giovanni in Laterano.

contra l'eremita, con lui divide il pane, mentre il provvido corvo vola con altra pagnotta nel becco per l'ospite. Nella quinta scena s. Antonio da Padova in piedi col frate compagno a tergo indica la salma dell'avaro distesa sulla bara: il chirurgo alla presenza di 17 fra laici, chierici e monache non trova il cuore del defunto nel petto squarciato: ma cinque uomini lo rinvengono poco più in là palpitante fra le monete ammassate nel forziere.[1] Il gradino dipinto con minor accuratezza della tavola è discretamente conservato: ha immensamente sofferto il quadro per essersene staccate diverse falde di colore, ora sostituite da tinta neutra uniforme. Quando l'opera uscì dalle mani del maestro doveva produrre bell'effetto, per quanto potessero mettervi il pennello gli scolari. Il Cavalcaselle vi ravvisa l'opera di Maso Papacello, il Frizzoni *certa sprezzatura e rozzezza nell'esecuzione* derivata dall'opera degli aiuti; invece l'Eastlake loda la robustezza ed il vigore del dipinto, la bellezza del s. Sebastiano, e d'alcuni angioli.[2]

Il 24 marzo 1518 le monache del convento delle ss. Margherita e Maddalena d'Arezzo allogarono a Luca *dipintore egregio, excellentissimo,* una tavola *a ogni sue spese di legnami, magistero, colori optimi e fini, e oro, scabello, colonne, architrave, fregio, cornice,* uguale a quella per la Compagnia cortonese del Gesù, *excepto che sopra la cornice non averà l'archo come à quella, ma solo la cornice.* L'opera sarà terminata l'8 luglio futuro, e costerà dai ducati 60 ai 70, secondo giudicherà m.° Lodovico *Belichini* arbitro designato dalle parti.[3] Sulla tavola alta M.i 2,77 × 2,13, ora nella stanza III, n.° 3 della Pinacoteca aretina, la Vergine seduta, a mani giunte in estasi d'amore, contempla il Bambino disteso sul grembo materno, e posa i piedi sopra un gruppo d'otto teste alate d'angioletti. In alto due angioli vestiti suonano la viola ed il mandolino, altri due seminudi ad ali aperte reggono fili donde pendono violette. In piedi alla destra della Vergine stanno s. Francesco, che in basso ha dinanzi la Maddalena col vaso dell'unguento; alla sinistra in alto s. Chiara incrociate al

[1] Alle Belle Arti di Firenze è molto più semplice il gradino del Pesellino, n.° 72. Predica dal pulpito s. Antonio ed ha presso il frate compagno. Il chirurgo cerca il cuore all'avaro disteso nella bara presenti tre maschi e tre femmine. Altro uomo trova il cuore sopra i fiorini ammassati nel forziere.

[2] Caval., VIII, 505 — *A. St. Ital.* serie IV, 1880, V. 457 — Eastlake, *Handbook*, 182.

[3] Sembra che il *Belichini* (Guillichini) *medico eccellente* a detta del Vas., IV, 423, venuto a Cortona per curare la madre del card. Passerini, ammirasse la Comunione del Gesù, e tornato in Arezzo invogliasse la badessa del convento di s. Margherita a commettere una tavola di grandezza uguale al pittore che aveva creato lo stupendo quadro cortonese.

seno le braccia fissa lo sguardo sul bambino Gesù, in basso legge un libro la regina Margherita col serpente aggrovigliato dappresso.

Paesaggio ondulato e cielo azzurro fra le ss. Maddalena e Margherita. Le figure di grandezza naturale, dal volto grazioso sono dipinte con fare largo e maestoso. L'arbitro Guillichini fissò il prezzo in ducati 70, finiti di pagare il 24 agosto 1519.[1]

[1] *A. S. F. Convento di s. Margherita d'Arezzo. Libro debito, credito, ricordi,* filza 5, f.° 11.

Nell' atto d' allogagione il pittore s' obbligò a dipingere lo *scabello* ovvero gradino dell'altare. Forse sbaglierò, ma congetturo che il gradino eseguito per le monache di s. Margherita sia quello alto M.i 0,168 × 1,34, adesso appeso nella sagrestia del Duomo d'Arezzo, con tre scene della vita della Madonna e due immagini di santi Francescani alte M.i 0,165 × 0,21, già collocate sotto le basi delle *colonne* che incorniciavano l' ancona. Sembra fiamminga la scena della Nascita di Maria. Assisa sul letto s. Anna si prepara a lavarsi le mani nel catino sorretto da una fantesca genuflessa dove versa l'acqua una donna in piedi. Accanto al letto s' appoggia sul bastone s. Giovacchino curvo per gli anni. Di contro la levatrice seduta nell' impiantito vuol lavare la Fantolina stretta fra le braccia, tuffa le dita nel recipiente preparato per l' abluzione, e s' accerta del calore dell' acqua versata da altra donna inginocchiata. Porta cibo alla Puerpera e guarda la Neonata una giovane seguita da vecchio contadino con paniere nella mano diritta e due ceste pendenti dall' estremità del bastone tenuto a bilancia sulla spalla sinistra. La campagna e l' azzurro del cielo si scorgono da apertura arcuata. Soggetto alla seconda scena è la Presentazione. Un sacerdote mitrato in piviale e tre leviti presso la porta del tempio attendono la giovanetta Maria seguìta dai genitori e da un congiunto. Dietro le ultime tre figure s' estende paesaggio montuoso. Assai peggio conservata è la scena del matrimonio di Maria. All' inanellamento assistono il sacerdote in mitra e piviale, oltre a quattordici invitati, compreso il giovane che spezza la verga tradizionale. Le tre scene benissimo immaginate non sono eseguite con uguale accuratezza, e sorge il dubbio che vi ponessero mano gli scolari.

Dissi altra volta come a Cortona fu con grave spesa ingrandita la Pieve per traslatarvi la cattedrale. Il rinnovamento dell' edifizio durò dal 1456 al 1502,[1] quindi fu pensato ai minori adornamenti. La Fraternita della Pieve volle rappresentata l'Assunzione nell'altar maggiore, e il 19 ottobre 1517 principiò dall'allogare al valentissimo artista Michelangiolo Leggi i corniciamenti dell'ancona. Li terrebbe alti M.i 4,35, larghi in proporzione. Lo stemma di papa Leone X fra due leoni coronerebbe l'ultima cornice certamente piana, e quello della Fraternita i pilastrini laterali: tirerebbe a pulimento la parte posteriore dell'ancona ed il lavoro dovrebbe essere collocato al posto il 1 marzo 1518. Quattro arbitri fisserebbero la mercede dell'artista.[2]

Dal Leggi ultimati con gran ritardo i corniciamenti, potè alfine il priore della Fraternita, d' intesa coi Priori del Comune, allogare

[1] M. *Cort.* 323.
[2] *A. S. F. Rog.* F. 484.

il dipinto al Signorelli il 12 marzo 1519. Il pittore effigerebbe fra schiere d'angioli e serafini la Madonna assunta in cielo, e nel piano inferiore gli Apostoli attorno al sepolcro. Il giorno 15 di giugno porrebbe mano al lavoro, e dopo questo giorno non attenderebbe ad altri dipinti prima d'aver colla maggiore assiduità terminata l'opera. Ottimi pittori designati dal cardinal Passerini fisserebbero la mercede dell'artista, e gli arbitri giudicherebbero inappellabilmente ancora che la lesione resultasse enorme. Il pittore concorrerebbe alla spesa con 50 fiorini d'oro, e la Fraternita coi fiorini 70 riscossi dalla vendita d'una casa. Vennero anticipati al maestro fiorini 12 e promessi altri 13 appena fossero delineate sulla tavola le figure disegnate a carbone nella carta mostrata agli allogatori.[1]

I tre mesi da decorrere prima di por mano al dipinto furono probabilmente convenuti affinchè il maestro ultimasse le opere in corso d'esecuzione. Una di queste era senza dubbio lo stendardo in tela per la Fraternita della Concezione a Pesaro. L'induco dal pagamento di fiorini 42 fatto a Luca il 6 luglio 1519 e dalla dilazione ch'egli accordò allo sborso di fiorini 3 per saldare il convenuto prezzo del gonfalone. Il priore della Fraternita pesarese si recò a Cortona per pagare e ricevere in consegna la tela, del cui soggetto non porge indizi l'atto di quietanza,[2] ma probabilmente sarà stato la Concezione titolo della Compagnia.

Nella tavola per la Pieve di Cortona alta M.[i] 2,70 × 2,12, il campo è diviso orizzontalmente in due parti quasi uguali. Abbasso riuniti intorno ad un cassone sepolcrale coperto di fiori, stanno gli Apostoli quasi tutti giovani e in piedi. Da sinistra tre guardano in alto, altri tre il cassone rimasto vuoto, due tengono in mano e rimirano un cingolo rinvenuto nel sepolcro, e fra le loro teste una terza solleva gli occhi al cielo come le ultime due figure poste all'estrema destra. Il dodicesimo apostolo inginocchiato volge il tergo allo spettatore ed osserva più da vicino l'avello vuoto. Al di sopra la Madonna siede sulle nubi, colle mani giunte, coi piedi posati su due teste alate, col capo avvolto in un velo bianco, con la veste rossiccia e il manto celestino a fiorami che le cinge il corpo e le gambe. È circondata da sedici angioli con strumenti musicali, e sull'estremità superiore della tavola appariscono dietro a quelle angeliche undici teste di profeti: una col capo coperto da una specie di tur-

[1] *A. S. F. Rog.* O. 64 (1517-1519), f.° 243.

[2] *A. S. F. Rog.* O. 64 (1519-1521), f.° 9. — In Pesaro esiste tuttora la Fraternita della Concezione nella modestissima chiesetta in via delle Caligarìe, presso la barriera vicina alla stazione della ferrovia. Non trovai il gonfalone nella chiesetta, nè nei musei Olivieri o Mosca, e nessuno seppe darmene notizie.

bante della stoffa tanto spesso dipinta da Luca a righe multicolori. Graziosissimi gli angioli, espressivi e variati i volti, segnatamente quelli degli Apostoli, energici i loro atteggiamenti, quali poteva crearli

il pittore nella florida virilità. Le condizioni attuali del dipinto sono mediocri, i colori perderono la primitiva freschezza ed abbassarono di tuono, ma l'insieme dell'opera rispecchia il prisco vigore del maestro, non il torpore della vecchiaia.

Fra la Compagnia della Pieve ed il pittore sorsero gravi divergenze intorno al prezzo dell' opera. Gli arbitri avevano ritardato a determinarlo, ed i soci della Fraternita informati d' una gita a Perugia del maestro paventarono ch' egli profittasse dell'occasione per sacrificarli nell' interesse. Reclamarono ai Priori del Comune, i quali il 22 di maggio 1521 scrissero al concittadino Silvio Passerini cardinal legato dell' Umbria, pregandolo di non eleggere arbitro Pietro Perugino, o altri maestri coi quali Luca avesse confabulato in Perugia. Il Signorelli pure ricorse al cardinale. Sollecitati dal Passerini a far pagare il maestro, i Priori con deliberazione del 18 settembre 1521 delegarono arbitri per determinare il valore dell'opera il medesimo cardinale ed i concittadini Antonio Zaccagnini e Sebastiano Melli, ordinando alla Fraternita di sborsare subito un acconto di fiorini 110 d'oro scomputando quelli già ricevuti dal pittore. Non ho trovato il lodo degli arbitri. L' Assunzione tolta di luogo nel 1664, allorchè all'antico altare sostituirono quello attuale incrostato di marmi variegati con quattro statue d' angioli, venne appesa in un cantone del coro del Duomo così infelicemente illuminato da impedire d'esaminare chi l'avesse dipinta e se appartenesse al grande maestro. Per quanto menzionata dal Manni nessuno la riconobbe come opera di Luca, anzi supposero che l'antica tavola coll'Assunta fosse il dipinto tuttavia posseduto dalla famiglia Tommasi, senza considerare che la Vergine seduta col Putto in braccio fra quattro santi non poteva rappresentare l'Assunta.[1] Ma di questa tavola dirò fra poco.

Il 19 settembre 1519 quattro soci della Fraternita di s. Girolamo d'Arezzo, e m. Niccolò Gamurrini, auditore delle cause del palazzo apostolico, allogarono al Signorelli la tavola per l' altar maggiore della chiesa posseduta dalla Fratellanza. Doveva essere *rotonda nella sommità con cornici all'intorno, due pilastri e gradino.* Escluse le cornici, il pittore l' aveva a tener larga quanto l' altare esistente, elevata in proporzione, ed il gradino alto un braccio, ossia M.[i] 0,58. Nel centro della tavola effigierebbe la Vergine col Bambino, al di sopra Dio padre fra due angioli. Alla destra della Madonna *in luogo di preminenza* s. Girolamo, e con vesti pontificali s. Donato: alla

[1] Per le inesatte notizie ricevute da Cortona gli *Annotatori* del Vas., III, 695 nota 3, crederono la bellissima tavola dipinta da Turpino Zaccagnini scolaro di Luca. — Il gentilissimo decano Mirri m' informa che il 25. III. 1665 il Capitolo dei Canonici di Cortona deliberò di cedere al Priore del nostro Spedale della Misericordia l' *ornamento* dell' altar maggiore del Duomo per scudi 40 (= L. 235,20) *giacchè fattane diligenza non v'è speranza di ritrarne di più.* Ho ricercato allo Spedale se almeno qualche frammento dell' ornato sussistesse ancora, ma le ricerche riuscirono vane. La bella opera è perduta.

sinistra s. Stefano, s. Niccolò da Bari insignito dei distintivi episcopali, e genuflesso m. Niccolò Gamurrini. I fratelli della Compagnia indicherebbero qual profeta dovesse esser dipinto sotto la Vergine, e le storie da porre nel gradino. Prima del futuro luglio il pittore ultimerebbe la tavola a tutte sue spese, incluso l' oro e l' azzurro oltremarino. La Fraternita sborserebbe fiorini 50 da L. 7, altrettanti l'auditore Gamurrini.[1]

Nella tavola, adesso alla Pinacoteca aretina, stanza III, n.° 5, alta M.i 3,415 × 2,33, la Vergine assisa ha per sgabello sedici teste d' angioletti, ed un angiolo per lato in piedi, dei quali il primo suona la chitarra, il secondo la viola, stupende figure di celesti musici. In alto dentro cerchio luminoso il Padre eterno, mezza figura fra sette teste d' angioli. La divina Madre tiene un giglio fiorito nella sinistra, e colla mano destra sorregge il Figlioletto, che pigiando la gambina diritta sul ginocchio materno, e sporgendo il corpo verso s. Donato tiene sopra la coppa del calice, presentatogli dal santo vescovo colla mano sinistra, il frammento di vetro nascosto dal diavolo, quando il calice nel cadere s'infranse.[2] Colla mitra in capo e ricchissimo piviale addosso il protettore d' Arezzo legge sul libro tenuto nella destra assieme al pastorale. Rimpetto s. Stefano in dalmatica mostra la palma dei martiri ed un sasso della sua lapidazione. Nella parte inferiore dell' ancona, sotto s. Donato, collo sguardo fisso nella Vergine, un vecchio in piedi quasi nudo, dalle membra poderose, raffigura s. Girolamo. Assiso nel centro suona il saltero David, ed ugualmente seduti dietro al re due profeti mostrano certe scritte con vaticinii sul soprannaturale concepimento della Vergine. È veramente ispirato il volto rasato del canuto Isaia che guarda la Madonna e tiene in mano la carta colle parole: ECCE VIRGO CONCIPIET. Sotto il protomartire da destra s. Niccolò di Bari colla mitra in capo e piviale posa la sinistra sulla spalla del Gamurrini genuflesso a mani giunte benignamente accennandogli l'empireo coll' indice della destra. Quest' opera ben intesa, vigorosa, si direbbe dipinta nella gioventù del maestro, se i documenti non la mostrassero della vecchiaia. L' Eastlake giudica il lavoro ben ispirato e grandiosamente concepito, le teste modellate con bravura, belle, ed eccellente il ritratto del Gamurrini.[3] Il quadro mi sembra superiore all' altro per le monache di s. Margherita, e veramente giustificato l' entusiastico gradimento dimostrato dagli Aretini.

[1] *A. S. F. Rog.* M. 128, f.° 39.
[2] VARAG., 7 agosto.
[3] EASTLAKE, *Handbook*, 182.

Fotografia di V. Alinari — Firenze.

Il Vasari descrive il trasporto della tavola da Cortona ad Arezzo *sopra le spalle degli uomini* della Fraternita di s. Girolamo accompagnati da Luca *così vecchio* voluto recarsi *a metterla su* per rivedere amici e parenti. Ospitato dai Vasari lasciò indelebile impressione nello scrittore delle Vite degli artisti allora d' 8 anni. *Quel buon vecchio, il quale era tutto grazioso e pulito, avendo inteso dal maestro che m' insegnava le prime lettere, che io non attendeva ad altro in iscuola che a far figure, mi ricorda, dico, che voltosi ad Antonio mio padre, gli disse: Antonio, poichè Giorgino non traligna, fa ch' egli impari a disegnare in ogni modo; perché quando anco attendesse alle lettere, non gli può essere il disegno siccome è a tutti i galantuomini se non d' utile, d' onore e di giovamento. Poi rivoltosi a me, che gli stava diritto innanzi, disse: Impara parentino.* Informato come il ragazzo esortato a studiare il disegno perdeva molto sangue dal naso, Luca amorevolmente gli pose un diaspro al collo, credendo alla pari dei contemporanei nella virtù di quella pietra.

Al quadro commesso dalla Fraternita di s. Girolamo e dal Gamurrini fu posto un ornamento di macigno disegnato del Marcillat, ed adesso andato in malora.[1]

Il Signorelli nel 23 febbraio 1520 sortì del Consiglio dei XVIII, e nel terzo bimestre dell' anno stesso risedè Priore. Durante il priorato dette il disegno d' un candelabro con lucerna d'ottone da collocare nella sala consiliare di Cortona innanzi all' immagine della Madonna, per accendervi il lume nei sabati e mentre rimaneva adunato il Consiglio generale. Il candelabro andò perduto.

Il 27 aprile 1521 Luca s' impegnò ad effigiare la Presentazione di Gesù al tempio su tavola corredata da gradino per collocarla all'altare dell'oratorio detto la Madonnuccia, ch'era nella piazza sotto il palazzo Comunale all' angolo di via Ghibellina. Allogarono l'opera da consegnarsi nel futuro novembre, il Priore ed un Discreto della casa o spedale della Misericordia, e Luca accettò di colorirla a proprie spese per fiorini 35 d' oro larghi *secondo il disegno mostro, e quello più piacerà deliberare al Priore e Discreti di detta casa.*[2] Su banco rettangolare coperto di tovaglia, collocato in alto ripiano, e nel centro di vasto ambiente decorato da pilastri, posa un gran candelabro a sette lumi col piede simile a vaso. Presso al banco il vecchio Simeone colla mitra in capo tiene il Putto fra le braccia; rimpetto la vergine Madre, soave figura, ed in piedi attente alla cerimonia altre otto figure fra femminili e maschili da sinistra, e sette da destra, delle quali una porta le colombe dell' offerta e tre leg-

[1] Vas., IV, 429.
[2] Manni, fogl. 30, p. 1 — *C. C.* 442, p. 47.

gono. Genuflessi sul ripiano più basso un vecchio legge, e un giovane soffia nel turibolo affinchè non si spengano i carboni. Le figure, tre quinti del vero, piene di brio e di vita produrrebbero migliore

effetto senza i ritocchi ricevuti e la caduta di più falde del colore a tempera. La tavola alta M.i 1,695 × 1,52, ha il gradino di M.i 0,115 × 1,45, il più semplice fra quanti ne dipinse Luca. All'estremità sinistra s. Francesco colla croce, alla destra s. Antonio da Padova col cuore in mano dentro piccole ellissi dal diametro maggiore verticale. In tre ellissi dal diametro maggiore orizzontale su grazioso paesaggio spicca nella centrale il Salvatore nudo che col braccio sinistro stringe al petto la croce e dalla mano destra aperta lascia gocciolare in un calice il sangue della ferita. Nell'ovale sinistro due frati Minori hanno dinanzi un asino genuflesso col capo sopra un

catino pieno di biada fra l'ammirazione d'otto spettatori ritti o inginocchiati.[1] Nell'ovale destro è rappresentato il miracolo di Bolsena alla presenza di 14 testimoni col sacerdote stupito di vedere sul corporale le macchie del sangue sgorgato dall'ostia. Le piccole scene delle ellissi simili a grandi miniature sono ben composte, espressive, ma eseguite con gran trascuratezza: soffrirono anche maggiori guasti delle figure del quadro dipinto con attenta cura.

Senza indicare la fonte della notizia il Milanesi affermò che nel 7 luglio 1521 Luca promise alle monache delle Contesse, convento a mezzo chilometro da Cortona, di colorire per 35 fiorini d'oro la Vergine assisa in trono col Bambino nel grembo, circondata dai ss. Giovanni Evangelista, Caterina, Maddalena, Orsina in piedi e s. Benedetto assiso.[2] Gli antichi e numerosi cataloghi dei quadri delle chiese cortonesi tacciono sopra tavole di Luca alle Contesse, nè il gradino della tavola, può essere quello appeso nella chiesa cortonese di s. Francesco coi fatti di s. Benedetto.[3] Della tavola indicata dal Milanesi nessuno, ch'io sappia, fa parola.

Ignorando il tempo in cui Luca dipinse per la chiesa cortonese del Gesù l'Adorazione dei pastori, al pari dell'altra tavola della Concezione nella parte superiore rotonda, ambedue alte M.[i] 2,17 × 1,63, e adesso l'una rimpetto all'altra appese nel coro del nostro Duomo, ne discorrerò insieme alla Concezione commessagli nel 1521. Il Fabbrini credè colorite le due tavole intorno al 1480,[4] ma s'ingannò quanto alla Concezione, e credo gli avvenisse il medesimo pel Presepio. È naturale che i soci della Fraternita del Gesù dopo avere nel 1512 ornato l'altar maggiore colla Comunione degli Apostoli pensassero a decorare gli altri due altari continuando nel sistema d'abbellire la propria chiesa a mano a mano che potevano soste-

[1] Il vicebibliotecario della Comunale di Cortona canonico don Giuseppe Garzi crede giustamente che la scenetta rappresenti la festa celebrata da s. Francesco nella notte di Natale per commemorare la nascita di Gesù. In una capanna d'un bosco prossimo ad Assisi il patriarca dette abbondante cibo a bovi e ad asini in presenza dei frati accorsi dai vicini conventi e di secolari muniti di torce. FRATRIS LEONIS *Speculum perfectionis*, ed. Sabatier. Paris, 1898, p. 125. — MARCO DA LISBONA, *Croniche degli ordini di s. Francesco*. Napoli, 1680, I, 139.

[2] MILANESI in VAS., III, 700.

[3] Lo credo del Papacello al quale nel 31. x. 1524 fu ordinato di rappresentare i fatti di s. Benedetto nel gradino destinato alla tavola coll'Assunzione commessagli dalle monache cortonesi delle Santucce. In quel giorno, anticipando di quasi un semestre l'ultimazione della tavola, Maso l'aveva mostrata alle committenti che ne rimasero pienamente soddisfatte. *A. S. F. Rog.* O. 64 (1524-1527), f.° 42. — Nel gradino mancante d'un frammento sono rappresentate otto storie della vita di s. Benedetto.

[4] FABBRINI, *Vite mss. di Cort.* I, 166.

nerne la spesa; tanto che il magnifico soffitto in alto rilievo a lacunari dorati fu finito di scolpire sul legno nel 1536 dallo stesso Michelangiolo Leggi,[1] che nel 1519 eseguì le cornici del quadro coll'Assunzione dipinto da Luca, pel Duomo cortonese.

Nel Presepio già collocato sull'altare a sinistra di chi entra nel Gesù,[2] il Neonato, disteso per terra col capo su fastellino di paglia

[1] M. *Cort.* 326.
[2] MANNI, fogl. 29, p. 4.

ed il corpo sopra pannolino, è adorato dalla Madre ginocchioni e da s. Giuseppe bel vecchio in piedi. A tergo della Vergine appariscono le teste del bue e dell'asinello ricoverati dentro una grotta incavata nel macigno. Di contro venerano l'Infante due pastori genuflessi e tre in piedi reverentemente inchinati. A diversi pastori seduti sui lontani scogli che limitano il paesaggio un angiolo a volo annunzia l'avventurosa nascita. Nell'azzurro del cielo tre angioli, figure intere, cantano GLORIA cogli occhi fissi sulle note musicali scritte nelle carte che tengono fra le mani.

Luca ripetè il Presepio per la chiesa cortonese di s. Francesco, dov'ornava un altare che fu abbattuto per ordine d'un visitatore apostolico nel 1583. Il quadro alto M.i 1,83 × 1,855, ha nel mezzo il Bambino disteso per terra colle spalle appoggiate a un fascio di sarmenti, adorato a mani giunte dalla Vergine genuflessa, dal vecchio s. Giuseppe in piedi curvo sul bastone, da due pastori inginocchiati e da due devotamente inchinati. A tergo della Madonna e di s. Giuseppe i giumenti mangiano sotto una capanna. In alto quattro angioli, figure intere, librati sulle ali glorificano il Messia, ed un quinto per annunziarne la nascita vola verso il gregge pecorino vigilato da tre pastori, uno in piedi, il secondo assiso, il terzo genuflesso, tutti esultanti per l'annunzio ricevuto. Le basse colline del paesaggio sono attraversate da un corso d'acqua. Nella tavola ora screpolata e male ricolorita scorgonsi pennellate di mani poco esperte.

Non così nel terzo Presepio, alto M.i 0,485 × 0,37, posseduto dalla contessa Giulia Baldelli vedova del mio buon amico cav. Girolamo Tommasi. Ignoro se questo dipinto è anteriore agli altri due Presepi, certamente ne sono briose, naturalistiche, vive, stupende le figure, accurata l'esecuzione. Qui pure il Neonato nudo, disteso sul terreno verdeggiante e fiorito, ha per guanciale un fascetto di paglia. La Vergine genuflessa conserte le braccia al seno, malinconicamente guarda ed adora il Figlio. Dietro ad essa s. Giuseppe stringe con effusione la mano a vecchio pastore e ci confabula: altri due inginocchiati piegano profondamente il busto per guardar meglio il Messia. È singolare l'atteggiamento del quarto pastore che tenendo la mano destra distesa sulla spalla del pastore carico d'un sacco, appoggia il gomito sinistro sul tergo dell'altro e col pugno della mano si regge

il volto fissando attentamente il Neonato. È naturalissimo l'aggruppamento delle sette figure; espressa al vivo la mesta contentezza della Vergine, la sincera fede dei tre pastori in adorazione; nello stringere la mano al pastore s. Giuseppe sembra che gli parli. Gli accessorii del quadro completano la stupenda scena: a sinistra in paesaggio montuoso con alberi, un angioletto a volo annunzia la nascita del Messia a tre pastori. Da destra i due giumenti mangiano sotto una capanna coperta di paglia.

Tornando alle tavole del Gesù, la terza con la Concezione della Madonna, per l'altare sulla parete a destra di chi entra in chiesa, venne allogata a Luca il 10 di luglio 1521 dal Priore e dai maggiorenti della Fraternita. Diritta sopra l'albero del bene e del male, col corpo prominente delle donne incinte, la Vergine tiene le mani aperte in atto di maraviglia, e numerose teste d'angioletti sono aggruppate ai suoi piedi. Sulla sommità della tavola l'eterno Padre stringendo nella destra lo scettro e nella sinistra il globo terraqueo si curva per rimirare con compiacenza la benedetta fra le donne. Dodici teste angeliche alate circondano l'Eterno e la Vergine: spargono fiori due serafini dalla bionda capigliatura fluttuante, figure intere benissimo tratteggiate. Il demonio con le forme d'uomo nella parte superiore del corpo, e di serpente nell'inferiore, avviticchiata la coda al pedone dell'albero, tenta Adamo ed Eva, ambedue nudi ed effigiati in piccole proporzioni lateralmente alla pianta, sulla quale trionfa la Vergine. Abbasso volgono lo sguardo sulla divina Madre, che prenunziarono, da sinistra un uomo d'età matura col saltero, probabilmente David, figura somigliantissima al reale salmista dipinto da Luca nella tavola per la Fraternita aretina di s. Girolamo. Da destra Salomone, bellissimo giovane nel pieno vigore dell'età, con la corona in capo, coll'indice della sinistra alzato, reggendo nell'altra mano un volume aperto, dove leggesi la frase da lui posta nell'*Ecclesiastico*, XXIV, 14, AB INITIO ET AN̄ SECULA CREATA. Dinanzi a David due profeti stanno genuflessi in attitudine di maraviglia. Dalle parole delle carte tenute in mano, suppongo che raffiguri Ezechiele quello privo di barba colla scritta: VIRGA JESSE FLORUIT,[1] ed Isaia l'altro con barba e capelli bianchi, poichè profetò, VII, 14, ECCE VIRGO CONCIPIET. Dinanzi a Salomone pregano inginocchiati un vecchio colla barba e coi capelli bianchi, ed un secondo col volto rasato in atto di scrivere. Presso al primo leggesi nel cartello disteso per terra: ORTA EST STELLA EX JACOB, frase simile a quella di Balaam, indovino ispirato da Dio, che nei *Nu-*

[1] Peraltro nelle profezie d'EZECHIELE, VII, 10, sta scritto soltanto *Virga floruit*, e manca la parola *Jesse*.

meri, XXIV, 17, disse: *Orietur stella ex Jacob*. Nel secondo cartello la frase: LILIUM INTER SPINAS appartiene al *Cantico dei Cantici*, II, 2, del quale non fu autore un profeta. La mancanza di caratteri-

stiche particolari impedisce di determinare chi mai rappresenta l'uomo genuflesso in atto di scrivere.

È irrazionale e stravagante il modo di rappresentare il concepi-

mento della benedetta Creatura che nascerà da s. Anna,[1] sopprimendo la figura della mamma ed effigiandone la Figlia alla sua volta prossima a divenir madre: lodevole il concetto di farla ammirare dai profeti che la vaticinarono, e d'introdurre nella scena i progenitori della razza umana tentati dal demonio, mentre il Padre eterno si compiace nel rimirare la *Donna del cielo*

ch' ad aprir l'alto amor volse la chiave:[2]

bensì non riesce punto gradevole la lunga linea formata dall'albero, dalla Vergine e dal Padre celeste. Anche in quest'opera, come nell' altra pure pel Gesù coll'Adorazione dei Pastori, il Cavalcaselle vuol ravvisare le mani dei discepoli. Forse l' avranno poste nella Concezione a motivo dell'obbligo assunto dal pittore di consegnare il lavoro in tempo di collocarlo sull' altare il 7 di decembre 1521 e così compirlo in cinque mesi scarsi. Vi collaborassero o no gli scolari, nessuno può negare che le figure sono belle ed espressive, come il solo maestro sapeva immaginare e colorire. Se poi qualcuno giudicasse il lavoro scadente rivolgerebbe a torto rimproveri al pittore, piuttosto dovrebbe dirigerli alla gretteria dei committenti. Egli aveva promesso d' adoperare colori ottimi, e mantenne la parola, perchè dopo quasi quattro secoli non si sono alterati, di pensare all' azzurro oltremarino e d' accontentarsi del prezzo non maggiore a 40, nè inferiore a fiorini 30 d' oro in oro. Della ricompensa sarebbe giudice Sebastiano di Niccolò Melli, il quale la fissò in fiorini 35 terminati di pagare il 7 gennaio 1523,[3] misera mercede per

[1] Maso Papacello dipinse pel Calcinaio la Concezione seguendo e peggiorando il concetto del maestro. La Vergine siede sopra nubi ornate da tre teste angeliche alate: ha sopra il Padre eterno fiancheggiato da due angioli che suonano la chitarra e il violino. Delle quattro figure assise presso la Vergine, la prima a sinistra dello spettatore legge un libro: la seconda d' aspetto più giovanile mostra un cartello con una frase del *Salmo* X, 15: la terza di vecchio barbuto e canuto legge un libro, donde pende una carta con parole della *Cantica dei cantici*, IV, 12; infine una Sibilla tiene un cartello con parole allusive alla Vergine. Da basso stanno due figure: a sinistra un vecchio rasato col libro d' *Ester* aperto al capitolo XV, 13: a destra uno giovane che sarà *Ezechiele*, poichè si riposa dallo scrivere il versetto 2, XLIV delle sue profezie. Non tutte le figure poste nelle *Concezioni* del Signorelli e del Papacello credo che rappresentino profeti, ma vi siano poste per aver l' occasione di mostrare frasi allusive al prenunziato concepimento della Vergine. Il Pinucci, 129, dice il quadro del Papacello dipinto nel 1524.

[2] Dante, *Par.* xxxii, 29. *Purg.* x, 42.

[3] *A. S. F. Rog.* O. 64 (1521–1522), f.° 67 — Nel 7. 1. 1523 dal camarlingo della Fraternita del Gesù furono pagati per conto di Luca Signorelli fiorini 25 in danaro e grano al marito della nipote Antonia quarta parte della sopraddote promessale di fiorini 100. *A. S. F. Rog.* O. 63 (1512-1515), f.° 305.

quest' opera ch' io pure giudico difettosa, mentre non posso fare a meno d'ammirarne le stupende figure.

Secondo il Manni le tavole del Presepio e della Concezione furono corredate da gradini storiati,[1] bensì l'atto d'allogagione del 1521 non ne parla.

L' ultima opera del Signorelli che resulti consegnata al committente è la tavola alta M.i 2,55 × 1,94, allogata il 24 marzo 1522[2] per la pievania di Foiano della Chiana dal rettore Mazzarelli stato per diversi anni vicario generale della diocesi cortonese.[3] La Vergine genuflessa sulle nubi colle braccia conserte al seno, piegato il capo verso il Figlio assiso riceve da Lui la corona. Due angioli per lato suonano strumenti musicali; di sotto, dalla parte destra stanno l'arcangiolo Michele e l'evangelista Giovanni con libro in mano, da sinistra s. Giuseppe e la Maddalena. Abbasso allineati in ginocchio s. Martino in ricchissimo piviale, il beato Leonardo monaco limosino mostrando il ferro che aveva incatenato uno dei tanti schiavi da lui riscattati, s. Antonio da Padova, s. Niccola da Tolentino, s. Girolamo dottore, ed ultimo a destra il ritratto del committente Mazzarelli. La tavola sembra quasi diagonalmente divisa in due parti, l' inferiore quale uscì dalle mani del maestro, la superiore ridipinta a motivo di guasti sofferti, o forse per ridurre due figure a rappresentare s. Giuseppe e la Maddalena.

È pure decorata da un Gradino alto M.i 0,26 × 1,86, con quattro scene. Armato di corazza ed a cavallo s. Martino divide il mantello col povero: nella seconda riceve il battesimo: poi caccia il demonio da una vacca che correndo all' impazzata atterra quanti incontra:[4] quindi il clero di Tours accompagna al sepolcro la salma del proprio vescovo e varii storpi guariscono. Il pennello degli scolari apparisce nell'ultima scena del Gradino meglio conservato della tavola.

Nelle opere senili del Signorelli si nota più che nelle giovanili la mano dei discepoli, ma per aiutare il maestro sopraccaricato del lavoro, non perchè fosse impedito dal parletico d'adoperare con precisione i pennelli secondo asserisce il Vasari. Ai 14 giugno del 1523, con la mano abbastanza ferma e sicura colla quale continuava a dipingere, ma poco abituata a scrivere, perchè i pittori usano i pennelli tanto più della penna, m.° Luca rilasciò la ricevuta dei ducati 90

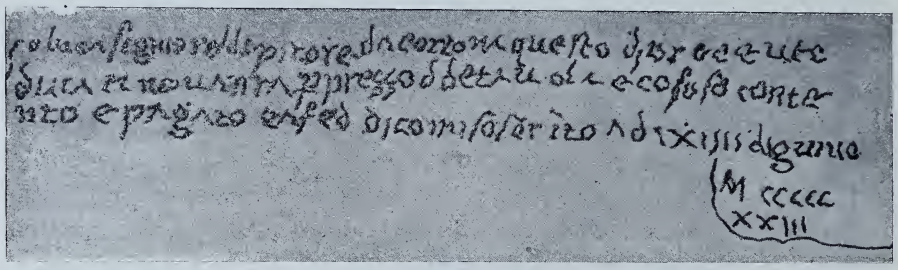
[1] Manni, fogl. 29, p. 4.

[2] Il Repetti, II, 315, tolse la notizia, da me pure rinvenuta, in un vecchio registro di spese esistente a Foiano nella Collegiata.

[3] Il pievano Angiolo Mazzarelli, dottore nei due diritti, fu dagli ultimi del 1505 ai primi del 1511 vicario in Cortona del vescovo Guglielmo Capponi *uomo bestiale e temerario* a giudizio del Guicc., *Op. ined.*, III, 349.

[4] Varag., 11 nov.

pagatigli dal pievano Mazzarelli pel quadro e pel gradino. La scrittura contiene tracce di disgrafia proveniente forse dal tremore senile, che costituisce un remoto indizio d' incipiente paralisi alle mani, fenomeno molto diverso dal preteso parletico[1] menzionato dal Vasari. Fra le carte della pievania foianese il Gaye rinvenuto l' autografo del Signorelli ne pubblicò il fassimile.[2] Io desiderava di riprodurre l' originale, e nessuna testimonianza più autorevole avrei potuto addurre per dimostrare come Luca non era molestato dal tremore speciale ai vecchi afflitti dal parletico alle mani. Esaminai per due volte le carte vedute dal Gaye, nè potei ritrovar la ricevuta; ma sono così mal custoditi gli antichi documenti nella pievania di Foiano,[3] da far supporre che qualche collettore involasse l' autografo. Impedito di produrre l' originale esibisco il fassimile edito dal Gaye.



Altra prova indiretta, ma molto convincente, che Luca non tremolava per il parletico è che nel 23 di giugno 1523, nove giorni dopo firmata la ricevuta di saldo della tavola di Foiano, i Priori cortonesi gli commisero un tondo per l' altare situato nel vano esistente sulla parete occidentale della sala destinata alle adunanze del Consiglio nel palazzo municipale. La conoscenza dei sistemi e delle abitudini degli abitanti dei piccoli centri di popolazione mi rende certo che difficilmente una magistratura municipale oserebbe di commettere dipinti ad un paralitico.[4] Gli sfaccendati continui e

[1] *Parletico*, tremore che hanno i vecchi nel capo e nelle mani. — *Paralisi*, perdita del senso e del moto, ed anche del solo senso e del solo moto. Secondo il *Vocabolario della Crusca*, Venezia, 1612, *Parletico*, sostantivo, equivale a *Parlasia*. *Parletico*, aggettivo, significa *Infetto di parlasia*. *Parlasia, Risoluzione di nervi che cagiona tremore o storcimento di membri*. *Paralitico, Infermo di parlasia*.

[2] Gaye, II, tav. 2, autografo 50.

[3] Le carte sono tenute in un armadio della sagrestia e lo scaccino della pieve le mostra a chi domanda di vederle.

[4] Nessuno scrisse che da vecchio Pietro Perugino soffrisse di parletico; ma della sua debolezza proveniente dagli anni è sicuro documento la Vergine col

severi censori dei minimi atti dei concittadini, larghissimi nel biasimare, parchissimi nel lodare, avrebbero suscitato quasi un plebiscito di riprovazione, se fosse stato speso il danaro pubblico per affidare a vecchio tremolante un lavoro da eseguirsi colle mani. Pur trattandosi d'artista del merito di Luca, sarebbe mancato agli stessi Priori il coraggio di commettere il dipinto ad un paralitico.

Se il Signorelli mise subito mano all'opera non ebbe certamente tempo d'ultimarla, ed i Priori cambiatone il soggetto, l'affidarono a Francesco nepote di lui. Il tondo, custodito adesso nel Museo dell'Accademia Etrusca, ha M.i 1,38 di diametro, ed essendo destinato al medesimo altare v'è da supporre che anche la tavola allogata allo zio dovess'essere rotonda e di uguale dimensione. Francesco Signorelli effigiò l'evangelista s. Marco che presenta la città di Cortona alla Vergine col Putto circondata dagli altri protettori della città, l'arcangiolo Michele, s. Vincenzo e s. Margherita.[1] Invece il disegno a carbone preparato da Luca e piaciuto ai Priori rappresentava la disputa dei dottori nel tempio con Gesù fra dieci rabbini assisi, ed in piedi la Madonna e s. Giuseppe alla ricerca del Figlio. Il prezzo dell'opera era convenuto in fiorini d'oro 35, rimanendo a carico del pittore anche la cornice e il gradino. Nel contratto d'allogagione il maestro s'obbligò a terminare il dipinto per la pasqua di resurrezione del 1524. La disputa coi dottori, soggetto drammatico, adatto ad essere effigiato con vita ed animazione, corrispondeva agli ideali del Signorelli, ma le figure dovevano riuscire molto minori del vero per collocarne tredici in spazio tanto ristretto.

Nel quadro adesso di proprietà Tommasi alto M.i 1,88 × 1,77, la Vergine col vezzoso Bambino nel braccio destro posa i piedi sopra bel gruppo di teste alate d'angioletti, delle quali due rivolte al cielo. L'apostolo Pietro diritto su d'un gradino largo, ma poco elevato, ha nelle mani le consuete chiavi ed un volume che sfoglia colla destra. Rimpetto legge un libro l'apostolo Paolo armato di spada nuda. Dietro gli apostoli stanno s. Benedetto maestosissimo vecchio tenendo nelle mani un volume chiuso ed il fascettino di verghe simbolo della disciplina monastica: di contro a mani giunte

Figlio morto in grembo, s. Giovanni e la Maddalena genuflessi dipinti a fresco nel pilastro a sinistra in s. Maria Maggiore di Spello coll'iscrizione:

PETRUS DE PINSIT A. D.
CHASTRO PLS̄ M.D.XXI

La Vergine sostiene Gesù come fosse un bimbo. La figura del defunto Redentore è meschinissima, mal disegnata, mal colorita. L'intero dipinto apparisce opera di maestro non più padrone dei suoi pennelli. Simile decadenza non si nota nelle opere del Signorelli a parer mio meno vecchio d'anni che il Perugino.

[1] VAS., *ed. Bot.* I, 517, nota 1.

un s. diacono in dalmatica, forse s. Vincenzo titolare dell'antica cattedrale cortonese situata fuori delle mura urbane presso il monastero di s. Michelangiolo. Il santo prega a mani giunte, e soltanto nella posizione delle mani è diverso dal s. Lorenzo dipinto pel vescovo

Vagnucci (V.[i] a p. 57). I due santi, Benedetto ed il diacono, fissano la Vergine coronata da due angioli librati a volo, i quali reggono pure alcuni leggeri veli che passano sopra il corpo del Putto. La collocazione delle figure ha qualche somiglianza con quella delle tavole di s. Onofrio per la cappella del Duomo perugino, e di s. Cristina pei Francescani di Montone. È discreta l'esecuzione, grazioso il Bambino, espressìvi i santi e gli angioli. Il trovare s. Benedetto in luogo di preminenza accanto alla Madonna, mi fa credere che sia questo il quadro commesso dalle monache cortonesi di s. Michelangiolo, ricordato come finito nell'ultimo testamento del pittore,

ma non ancora consegnato alle committenti. Se fosse così, sarebbe una delle estreme opere del Signorelli, e però l' ho riprodotta.[1]

A Cortona nel coro della chiesa di s. Francesco pende una tavola alta M.[i] 1,58 × 1,49, piuttosto malandata, con due grandi fenditure. In piedi sopra sasso rustico a guisa di scalino la formosa Vergine in abito rosso e manto azzurro regge col braccio sinistro il vezzoso Bambino. Dappresso, ritti sul medesimo sasso, da un lato s. Antonio da Padova fa vedere il solito cuore colla sinistra, dall' altro s. Bernardino mostra un volume aperto alla pagina dov' è scritto: MANIFESTAVI NOMEN TUUM HOMINIBUS, e coll' altra mano solleva lo scudetto fiammante colla sigla del nome di Gesù. In basso da sinistra l' arcangiolo Michele corazzato ed alato posa la destra sull' elsa della spada. Un serpente aggrovigliato per terra avvolge la coda alla spada nuda ed alla gamba sinistra dell' arcangiolo: di rimpetto, s. Niccolò da Bari con mitra, piviale rosso e pastorale ha nella destra le tre palle simboliche. Buona parte della Madonna, l'arcangiolo e s. Niccolò sono dipinti in modo da sembrare coloriti da Luca, non così il braccio destro della Vergine disegnato scorrettamente ed i due santi francescani coloriti da qualche scolaro, incurante perfino d' effigiare s. Bernardino da Siena coi suoi lineamenti caratteristici. Sia questa la tavola per l'altare maggiore della chiesa di s. Francesco menzionata nel testamento di Luca tanto desideroso di farla ultimare da disporre nel testamento di fiorini 25 affinchè fosse compiuta?

[1] Il comm. Tommasi di Cortona possiede anche un gradino molto rovinato. Nelle formelle, sotto ai pilastrini che incorniciavano il quadro, il maestro effigiò s. Tommaso che tocca la piaga del Salvatore, e la Consegna delle mistiche chiavi a s. Pietro: due figure per formella. Tre scene adornano il gradino. Nella prima una puerpera giace in letto, sulla cui pedana siede un vecchio: una donna in piedi ed altra assisa curano la creaturina alla presenza di due uomini. Nella scena centrale è con diverse figure rappresentato il Battesimo sul Giordano. Notansi un uomo in piedi che infila la camicia, ed uno seduto che si scalza. Nella terza il banchetto d'Erode con undici commensali seduti intorno la mensa; avanti ad essa una donna danza, una è genuflessa. Più a destra la Decapitazione del Battista. Ignoro a quale altare appartenne il gradino.

A p. 178, quando parlai dei Pilastrini custoditi a Dresda, non aveva veduto il quadro della pieve di s. Donnino a Villamagna lontana circa 15 chilometri da Firenze. La Vergine in piedi tiene nelle braccia il Putto, e genuflessi pregano s. Donnino cubicolario imperiale e s. Gherardo eremita di Villamagna. Nonostante i restauri, la Madonna col Figlio s'assomiglia alle altre del Signorelli, il resto è barbaramente ridipinto. La tavola di M.[i] 1,64 × 1,45, attribuita al Pontormo, è alta quanto i Pilastrini. L' uguale altezza e la somiglianza colle divine Madri di Luca mi fanno credere ch'egli dipingesse Pilastrini e Tavola, poi nel secolo XVIII circondata da cornici a stucco.

CAPITOLO X

I disegni del Signorelli. Ultimi anni, malattia, testamento, morte del pittore. Conclusione.

Menzionate le opere pittoriche del Signorelli da me stesso vedute, o descritte da altri, non devo trascurarne i disegni. È notissimo che gli artisti esprimono i loro pensieri per mezzo del disegno, e che gli schizzi improvvisati sulla carta quando il maestro medita un' opera costituiscono la manifestazione spontanea della fantasia e della mano, il linguaggio intimo e schietto rivelatore della natura dell'artista e del suo modo d'intendere il bello. Le tavole o le tele alterate dalle ingiurie del tempo o di restauratori infedeli e ignoranti, spesso nascondono o perderono le velature e gli ultimi tocchi dati con somma diligenza nel rifinire i lavori. All' opposto, i pensieri balenati e maturati nella mente, subito espressi sulla carta, conservano la freschezza originale, mostrano in qual maniera il maestro concepì l'opera che volle creare. Per questo i disegni da vario tempo vennero sottoposti a minute investigazioni, avendo i critici compreso l'immenso vantaggio che potevano trarne per riconoscere le forme e i differenti modi d' esprimere propri a ciascun pittore, e quindi aggiudicare al vero maestro le tavole, le tele o gli affreschi d' incerta mano, talora attribuiti ad altri. Come nello scrivere ciascuno dà forma diversa ai segni convenzionali che indicano le lettere e servono a manifestare le idee, così i pittori nel disegnare, dispongono in differente guisa le linee ed i punti coi quali significano i concetti artistici, ritraggono variamente le singole parti del corpo, i movimenti, le vesti, i fondi. Imitando il metodo adottato dai paleografi di determinare il secolo e la regione dove furono trascritti i codici privi di soscrizione e di data, sottoponendo gli speciali segni calligrafici a scrupoloso esame, i critici d'arte abbandonarono il fallace sistema di giudicare le pitture d'autore incerto secondo l'impressione provata nell'osservarle, e secondo sembrava dal confronto colle opere certe fatto a memoria o sopra riproduzioni poco fedeli. All' ingannevole metodo di decidere per intuizione sostituirono razionalmente l'esame delle qualità peculiari ai pittori nel rappresentare gli occhi,

gli orecchi, l' estremità, le articolazioni, la muscolatura, le singole parti delle figure, e fondati su queste minute, eppure essenziali osservazioni, presero a giudicare delle opere dubbie. Per ottenere sicuri resultati nello studio delle pitture, deteriorate dalle manomissioni degli uomini o dalle ingiurie del tempo, aggiunsero il prezioso sussidio dei disegni, frutto genuino delle subitanee ispirazioni, schietta espressione dei concepimenti della commossa fantasia, dond' emerge il sistema proprio a ciascun artista nel rappresentare l' insieme, le parti delle figure, e le cose inanimate. Così i disegni una volta raccolti piuttosto per sfoggio di lusso che a scopo di studio, divennero doviziosa fonte d' autentici documenti per penetrare i segreti che tuttora avvolgono la storia delle arti.

Disgraziatamente sopravvivono pochi disegni del Signorelli. L'Accademia Etrusca di Cortona ne possedeva diversi legati in un grande volume che pur troppo divenne preda di mani rapaci. Il prezioso cimelio menzionato nel *C. C.* 443, p. 34, e dal Manni nell'anno 1756, credo fosse sottratto con altre rarità circa la fine del secolo XVIII, poichè nei cataloghi della pubblica Libreria cortonese formati nel secolo decorso non ne ho rinvenuto cenno. Ignoro poi la sorte toccata a questi disegni.

Fra quelli custoditi agli Offizi tre sono giudicati dubbi, i n.i 51 I, 131, 133, II, ed undici di mano del nostro Luca. Ravviso più notevole il n.° 53, I, a penna, su carta fina, con una donna di faccia seduta e vestita, la quale abbandonata la mano sinistra sul corpo comprime al seno la destra stringendo un lembo del manto: il n.° 139, II, a matita nera, su carta tinta, con una testa grande al naturale di vecchio sbarbato quasi calvo: il n.° 130, II, pure a matita nera, con Lucrezia romana trafittasi, sorretta da una donna, e con altra femmina spettatrice dalla tragedia: sul rovescio è ripetuto il medesimo soggetto, inoltre tratteggiato Apollo in atto di sonare il violino. Il n.° 1250, I, rappresenta diversi animali intorno a due diavoli che incatenarono due infelici. Sembrano studii per le scene d' Orvieto questo disegno ed il n.° 134, II, non terminato, pure a penna, matita, acquarello, colori e biacca, con uomo volto di schiena che porta un corpo sulla spalla. Meno notevoli il n.° 50, I, un soldato di faccia in piedi, a braccia aperte: il n.° 1167, I, mezza figura di balestriere: il n.° 1246, I, doppio studio d'un santo martirizzato; ed il n.° 135, II, gruppo di tre donne nude.[1] La raccolta Santarelli entrata agli Offizi vi portò segnata col n.° 224, lo splendido disegno

[1] Le misure ed altri particolari su questi disegni, come sopra un ritratto di Luca del quale parlerò a p. 244, sono dati dal gentilissimo Conservatore NERINO FERRI, *Disegni della Galleria degli Uffizi.* Roma, 1890, p. 139, 140, 81.

del Gesù flagellato dipinto nell'affresco di Morra con leggère varianti nella posizione delle spalle e delle braccia. Per l'innanzi avevano supposto di fra Sebastiano del Piombo questo disegno a matita nera sopra carta alta M.i 0,345 × 0,155.[1] È tanto bello che lo riproduco.

Agli Offizi erano giudicati di Luca i disegni n.i 95, 97, II. Nel primo Adamo in piedi s'appoggia ad una zappa: nel secondo Eva fila col piccolo Caino abbandonatosi da destra sulla coscia materna, ed Abele disteso per terra da sinistra. Ma è stato accettato il parere del Morelli che giudicò i due disegni d'Antonio del Pollaiuolo.[2]

A Roma presso i Lincei, nel palazzo già Corsini alla Longara, è di Luca il disegno n. 127632, a penna sopra carta

[1] *Catalogo della raccolta Santarelli.* Firenze, 1871, p. 22.

[2] Morelli, *Op.* 92.

rossiccia, con lumeggiature a biacca. Rappresenta un arciere che piegata la vita mette con forza in tirare la corda della balestra. Questo disegno ed il n.° 130522, a matita nera su carta filogranata, con la testa d'un vecchio volta in alto, e nel rovescio altra virile di profilo vennero ravvisati come appartenuti ad un albo di Piero di Cosimo, mentre erano prima attribuiti al Signorelli, quindi a fra Bartolommeo Della Gatta. [1]

In Parigi il Museo del Louvre possiede otto disegni del Signorelli, tutti meno il n.° 347 provenienti dalla raccolta Baldinucci. Di minore importanza i n.i 341, con due santi: n.° 342, con un altro santo che incrocia le mani sul petto: n.° 344, con la Maddalena di faccia, che porta in mano il vaso dell'unguento. Le quattro figure sono in piedi. È splendido il n.° 346 a matita nera ed a penna, alto M.i 0,51 × 0,833. La Maddalena abbraccia la croce, nella quale non si vede Gesù, e presso il sacro legno cavalcano soldati. A sinistra l'evangelista Giovanni colle braccia abbandonate sul corpo e le mani congiunte guarda in alto. Tre donne soccorrono la Vergine svenuta e distesa in terra: una le tasta il polso. Se sono esatti i ragguagli dati dal Reiset, ravviso nel disegno lo studio per la Crocifissione di Morra adesso tanto rovinata, come nel n,° 343, a matita nera, alto M.i 0,412 × 0,253, riprodotto dalla Crutwell, ravviso il manigoldo figurato a destra nella Flagellazione, pure dipinta a Morra. L'aguzzino dà la massima tensione alla muscolatura, solleva le braccia sopra il capo, e per colpire il Paziente senza pietà, alza i talloni facendo forza sulle punte dei piedi. Il monogramma L. S. segnato presso il piede diritto della vittima non è probabilmente di mano del maestro. Col Flagellatore del Louvre ha qualche somiglianza quello dipinto da destra nel gradino n.° 164 alle Belle Arti Fiorentine, benchè rivolto dalla parte opposta, del quale discorsi a p. 189. Ugualmente bello e poco differente nelle misure (M.i 0,412 × 0,266) è il n.° 345 dei disegni del Louvre a matita nera. Un uomo di faccia tiene la mano sul fianco, ed altro di profilo, ben piantato in terra, posa la mano destra sulla spalla del primo. La Cruttwell giudica i disegni 343, 345 superiori nella precisione agli altri di Luca. Ugualmente finito è il n.° 347, all'acquarello ed a guazzo su carta fra il grigio e il verdastro, alto M.i 0,355 × 0,225. Un uomo nudo, di tergo, in piedi, caricato sulla spalla un corpo umano, piega alquanto il capo, e preme la sinistra al fianco, mentre afferrato colla mano dritta il ginocchio del corpo trasportato, impedisce che gli sfugga dalle spalle.[2]

[1] I due disegni dei Lincei sono riprodotti in *Gall. Naz.* II, 153.

[2] Nel Symonds, 246, è detto che il motivo di questo disegno *sembra tolto da un lazzaretto*, ma sul testo, London, 1877, p. 179, sta scritto *from some lazarhouse*, più precisamente *uno spedale*.

S' assomiglia al disegno 134, II, degli Offizi, nel quale però manca il pesante fardello sulla spalla del gagliardo portatore. Il disegno degli Offizi sembra uno studio per gli affreschi d'Orvieto, come ho già avvertito, e credo delineati per la medesima opera tanto questo n.° 347, quanto il n.° 340, pure del Louvre, nel quale una figura virile di faccia urta le spalle ad altra volta di tergo, ed una donna ne trascina una seconda. Le quattro figure sono nude. Nel disegno 340, a matita nera, alto M.i 0,295 × 0,370, si vedono intrecciate le lettere L. S. iniziali del Signorelli, le quali sembrano antiche.[1]

Tre disegni poco conosciuti esistono a Parigi nella Scuola delle Belle Arti: un lottatore che abbatte l' avversario; un uomo nudo di profilo volto a diritta; un demonio che stringe il capo ad un uomo nudo atterrato da dritta, con uomo nudo, genuflesso e curvo da sinistra.[2]

A Chantilly fra i tesori artistici raccoltivi dal duca d' Aumale è custodito il disegno d'un demonio che afferrò la testa d'un uomo nudo gettato a terra. Da sinistra il maestro delineò altro uomo nudo, genuflesso col busto curvato.

Dalla collezione Gatteaux di Parigi il Braun fotografò il disegno d'un uomo nudo, di profilo, volto a destra.

Altri tre disegni del Signorelli possiede il museo Wicar a Lilla: due figure di soldati ed una testa: tre figure virili nude: uno studio con uomini, donne, ragazzi e teste.

Come dissi a p. 159, è stato restituito al nostro pittore il disegno a gessetto conservato nel R. castello di Windsor, già creduto di Raffaello, perchè l'Urbinate vi s'ispirò nel delineare Ercole ed Anteo, gruppo fatto incidere a Marcantonio.

Affermano che nella raccolta Malcolm al Museo Britannico, il gruppo di pastori n.° 165, è l' unico disegno del Signorelli da tenere in molto conto fra gli altri della collezione.[3] Il Braun fotografò della medesima raccolta un lottatore nudo che atterra l'avversario pure nudo.

La Galleria del duca di Devonshire a Chatsworth, in vicinanza di Derby sul Trent, va superba d'un disegno di Luca con la Fede, la Speranza e la Carità, e d' altro con quattro Santi indicato dalla Cruttwell.

All'esposizione d'opere del Signorelli fatta l'anno 1893 a Londra dai soci del *Burlington Fine Arts Club* figurarono sei disegni originali del maestro: Studio di nudo — Europa col toro — Leda ed il ci-

[1] Reiset, *Notice des dessins au Musée du Louvre*. Paris, 1878, p. 111.
[2] Müntz, *Hist.* II, 708.
[3] *A. St. Arte*, serie 2ª, 1897, III, 355.

gno, posseduti dal sig. von Beckerath di Berlino: un gruppo di figure nude del sig. Poynter: uno studio d'uomo nudo voltato di tergo col braccio alzato, ed una testa della Vergine del sig. Robinson.[1]

Il R. Gabinetto delle stampe a Dresda vanta lo studio a matita nera di quattro uomini nudi in posizioni diverse su carta rossastra scura, servito per le scene d'Orvieto *autentico e importante*, benchè *cancellato alquanto*. L'orecchio della testa in profilo d'un ragazzo ha le forme caratteristiche del Signorelli. In questo disegno la Cruttwell non trova identità colle figure d'Orvieto.[2]

Dal prof. Iens Thiis di Trondhjem in Norvegia ricevei notizia del disegno di Luca posseduto dal Museo di Berlino, cartella 51, n.° 2381, con la testa di quarto, volta a sinistra, d'un vecchio dalle grandi pupille e dall'espressione malinconica. Un neo sotto il naso lascia supporre che quest'effigie sia un ritratto.

A Siena il s.r Fairfax Murray possiede alcune figure di Santi, forse studiate da Luca per dipingerle a chiaroscuro sui medaglioni coloriti a fresco nelle volte della navata maggiore della basilica Loretana.[3]

Altri disegni di Luca esisteranno probabilmente in collezioni pubbliche o private, ed il lettore mi perdonerà se non son riuscito a procurargliene notizia.

Ormai volge al termine il mio lavoro. Toccata la settantina m.° Luca poco s'allontanò da Cortona, nè addusse più la scusa dell'assenza quando il suo nome uscì dalle borse degli uffici comunali.

Il 25 agosto del 1520 sortì di nuovo del Consiglio dei XVIII, nell'aprile del '21 Priore della Fraternita di s. Antonio.[4] Il 15 d'agosto fu dal Consiglio comunale incaricato con altri cittadini d'esaminare se potesse riuscir nocivo un nuovo passaggio sulla Chiana fra i territori di Cortona e Sinalunga. In quel momento Luca godeva senza dubbio ottima salute, e possedeva l'antica robustezza, poichè i commissari dovevano fra l'andata e il ritorno percorrere a cavallo circa 40 chilometri di strada, e giunti ai paludi della Chiana trattenervisi diverse ore, respirarne l'aria pestilenziale, mentre era maggiore il rischio d'essere attaccati dalle febbri miasmatiche, *tra 'l luglio e 'l settembre*, appunto in quei mesi nei quali come cantò Dante *saettavano* tanti *lamenti* negli spedali prossimi alla vallata,[5] rimasta allora e poi per lunga serie d'anni nelle condizioni deplorate dal

[1] *Burlington*, 20, 21.

[2] Morelli, Op. 227, 234 — Cruttwell, 108.

[3] Cruttwell, 110.

[4] Come Priore il 28. iv. 1522, vendè una casa della Fraternita. *A. S. F. Rog.* C. 625 (1521-22), f.° 102.

[5] *Inf.* xxix, 46 — M., *Cort.*, 7.

poeta. Alcuni giorni appresso, il 6 di settembre sortì fra i Pacieri, il 18 febbraio 1522 dei Collegi, il 23 aprile Priore della Fraternita di s. Marco, il 25 d'agosto dei Conservatori degli ordinamenti del Comune e dei Provveditori ai luoghi pii. Risedè Priore nel primo bimestre del '23, il 21 febbraio fu sorteggiato fra i Sindaci del capitano di Cortona, il 24 aprile fra i Soprastanti alla cappella di s. Margherita, il 16 luglio dei Riformatori agli uffici della città.

L'avanzata età tratteneva Luca in patria, ma non gli faceva deporre i pennelli. Nel giugno del '23 consegnò la tavola di Foiano, dopo una settimana ricevè dal patrio Comune la commissione d'un quadro; lo vedremo nell'ultimo testamento menzionare opere finite e principiate; ma l' ora estrema s' approssimava.

Secondo il Vasari, Luca *vecchio ed impedito dal parletico* dipingeva a fresco il battesimo di Gesù per servire da quadro nell'altare della cappella rimpetto alla porta d' ingresso della villa allora costruita presso Cortona dal cardinal Passerini, e per la grandiosa mole denominata Palazzone, ma non l' ultimò poichè, secondo afferma il Vasari, *mentre l' andava lavorando si morì vecchio d' 82 anni.* Credo d' aver già dimostrato come il Signorelli nacque varii anni dopo quello indicato dal Biografo aretino, onde morì oltrepassata di poco la settantina; nè fu molestato dalla paralisi, essendo cosa certa che, segnatamente nella propria terra, i pittori impediti d' usare i pennelli con polso fermo aspettano indarno le commissioni. Ravviso peraltro naturalissima la malattia sopravvenuta mentre egli lavorava pel cardinale. Anzi da circa 60 anni fu ridotta in scritto la tradizione rimasta al Palazzone che l'infermità di Luca provenisse come *si dice per un caso strano. Dipingeva la volta della cappella nella villa Passerini, e fatta mezza figura si tirò alquanto addietro per vedere l'effetto: posto il piede in cima d' una delle tavole del ponte questa s' arrovesciò e lo fece cadere sul pavimento.*[1] Dipingesse il maestro la volta della cappella o l' affresco dell' altare, fosse sorpreso al Palazzone da infermità naturale, o miseramente cadesse dal ponte, pur troppo il povero vecchio non toccò più i pennelli, ed ignoriamo a qual punto lasciasse l'opera. Le quattro figure nei medaglioni della volta furono completamente rinnovate, ed il Battesimo ricolorito dai restauratori, per cui nelle condizioni attuali nemmeno il Battesimo può considerarsi del Signorelli, sebbene ricordi quello improvvisato in Arcevia ma con maggior numero di figure.[2]

[1] *Notizie sul Signorelli* per gli Annotatori del Vasari edito dal Le Monnier in *Miscellanea Milanesi. Cod. Senese*, P. III, 42, f.° 82. — Dalla calligrafia ho riconosciute le *Notizie* scritte dall'erudito Cortonese *Pietro* Vagnucci defunto vecchissimo il 16. III. 1855.

[2] Gesù in piedi sul letto del Giordano riceve nel capo l'acqua versata con

Il 13 d'ottobre 1523 Luca *sano di mente, infermo di corpo*, espresse novamente le ultime sue volontà. Revocò le disposizioni testamentarie del 18 marzo 1514, elesse la sepoltura nell'avello gentilizio a s. Francesco, ed ordinò che per 20 anni nella stessa chiesa il giorno anniversario della morte si celebrasse un ufficio funebre, spendendo ogni volta L. 10 cortonesi.[1] Donò due fiorini d'oro alla chiesa di s. Francesco in Lucignano della Chiana.[2] Legò a certa Cristofora fiorini 8, ed al nepote Francesco Signorelli il tabarro già ricevuto in dono da Pandolfo Petrucci. La domestica suor Felicia, mantellata, godrebbe fino alla morte l'uso dell'abitazione, di vari mobili e commestibili. Alla domestica Imperia dimorante nel monastero di s. Michelangiolo fiorini 100 da L. 5 cortonesi, sia che restasse nubile, si monacasse, o maritasse. Alla figlia Gabriella ed alle nepoti Felicia e Diana Del Mazza una cioppa per ciascuna del valore di fiorini 6 larghi d'oro. Fiorini 25 ai frati Minori di s. Francesco affinchè facessero ultimare la tavola per l'altar maggiore incominciata a dipingere da lui testatore.[3] Finchè vivesse la nuora suor Mattea riceverebbe annualmente staia 30 di grano (= ettolitri 7,31). Liberò la nuora e suor Felicia da render conto delle cose ch'egli aveva loro consegnate, ma le obbligò a restituire nelle mani degli eredi tutto il grano appartenente al testatore custodito nel monastero di s. Michelangiolo. Istituì eredi il figlio Pier Tommaso,[4] Giulio e i nepoti nascituri dal figlio. Agli eredi defunti senza discendenza legittima sostituì le nepoti nate dalla Gabriella ed il fratellastro Ventura Signorelli.

Trascorsi due giorni Luca codicillò. Il grano legato alla nuora Mattea verrebbe annualmente consegnato a Bartolommeo Del Grappa figlio della monaca, il quale ne disporrebbe a piacere della mamma. Gli eredi non consegnerebbero a suor Mattea la prima annualità del frumento assegnatole se le monache di s. Michelangiolo rifiutassero

una conchiglia dal Battista. A sinistra un giovane infila la camicia ed un vecchio si tocca i piedi: a destra stanno tre donne con due bambini; indietro rupi. Nell'alto il Padre eterno ha dappresso quattro angioli, e poco sotto entro un globo la Colomba. Gli spicchi della volta a crocera sono decorati colle immagini della Fede, della Speranza, della Carità, e d'una donna colla scritta: HIC EST FILIUS MEUS DILECTUS.

[1] Sulla guardia del libro *Mamotrectus super Bibliam*. Venetiis, 1511, posseduto dal Seminario di Cortona, fu preso ricordo che *m.° Luca pintor lassa* XX *offitii da* L. 10, *uno per anno*, e ne lasciò 40 della stessa spesa Tommaso Signorelli figlio di Luca defunto il 5. VII. 1529.

[2] Furono pagati il 4. III. 1528.

[3] Vedi a p. 233.

[4] Nel 3. VIII. 1512 Pier Tommaso era già marito di Margherita Vagnotti rimasta vedova il 5. VII. 1529. La vedova testò il 28. III. 1540 a favore di Feliziana moglie di Filippo Baldelli, unica figlia rimastale in vita. *A. S. F. Rog.* R. 157 (1497-1528), f.° 91 — F. 484 (Atto 28. III. 1540).

di restituire il grano appartenente al codicillatore. Surrogò la Fraternita di s. Rocco negli 8 fiorini disposti a favore della Cristofora. Dispensò le monache di s. Michelangiolo dal pagare il quadro a lui commesso, già dipinto e depositato nella chiesa di s. Antonio.[1]

Il codicillo posteriore di due giorni al testamento significa aumentata la violenza del male, e dà maggior peso alla notizia rinvenuta dal Fabbrini in un libro di *Memorie del convento cortonese di s. Francesco*, che Luca morì il 16 ottobre 1523. Pur troppo non è accertato in qual giorno spirò il Signorelli, e mi duole doverlo indicare per approssimazione o sopra documenti non autentici. L'8 decembre 1523 nel Consiglio generale del Comune venne estratto dalle borse il nome d'un cittadino all'ufficio di Soprastante della cappella di s. Margherita *loco magistri Luce Egidii magistri Venture de Signorellis premortui pro residuo temporis*. Corsero 53 giorni fra quello notato nelle Memorie del convento di s. Francesco come l'ultimo di Luca, e l'estrazione del successore a Soprastante, ma la negligenza nella surroga potè derivare da una delle piccole e numerose cause che spessissimo intralciano il regolare andamento dei negozi municipali. I documenti mostrano Luca sempre vivente il 15 ottobre, già defunto l'8 decembre del 1523, ma probabilmente la vita terrena del maestro cessò il 16 ottobre, data non scritta a caso sul ricordato libro di Memorie.

Sembra che nessun segnale indicasse l'avello dove riposero la salma di Luca. Meno fortunato dell'Angelico, sul cui sepolcro fu scolpita l'immagine e l'elogio alla Minerva di Roma; o di fra Filippo Lippi onorato nel Duomo di Spoleto col grazioso monumento marmoreo fattogli inalzare da Lorenzo de' Medici, nè pietra, nè parola venne posta sulla tomba del Signorelli, e soltanto per tradizione è rimasta memoria del luogo dove le sue stanche membra attendono la resurrezione.

Mancano pure sicure notizie sull'importanza dell'eredità di Luca. Una bolla di Clemente VII del 2 gennaio 1524 prescrive di restituire a Tommaso Signorelli erede del pittore *nonnullas denariorum et pecuniarum quantitates tam in solutu datas, quam penes se per dictum quondam magistrum Lucham depositas et sibi mutuatas*, i frutti dei terreni, delle case, dei molini, le suppellettili, gli oggetti preziosi e d'uso, gli animali, le obbligazioni, tutte le cose indebitamente usurpate all'erede. Il vicario vescovile di Cortona farebbe pubblicare l'ordinanza pontificia nelle chiese diocesane comminando la scomunica a quanti non restituissero i valori ed i mobili indebitamente ritenuti.[2] Le frasi del documento sono le consuete adoperate

[1] *A. S. F. Rog.* B. 162 (Atti 13, 15. x. 1523) — V.[i] a p. 232.
[2] *A. St. Ital.*, serie V, 1896, XVII, 132.

in simili casi dalla curia papale; bensì la domanda fatta ed il conseguimento della bolla mentre fanno supporre il pittore morto godendo sempre la stima dei prelati della curia pontificia, non depongono sulle agiate condizioni di fortuna del defunto. Probabilmente egli aveva con troppa larghezza accordati crediti in danaro facili a perdersi, non occorrendo bolle, e bastando i tribunali per recuperare gl' immobili.[1] Dal testamento del figlio Tommaso apparisce che Luca lasciò diversi debiti con rammarico soddisfatti dal figlio sopravvissuto ed obbligato per pagarli a vendere terreni ricevuti in dote dalla moglie pel valore di fiorini 186 larghi in oro.[2]

Trasvolo sugli scolari di Luca, il nepote Francesco Signorelli defunto *senectute confectus* nel 1553, Turpino, creduto uno Zaccagnini morto nel 1542, nel 1559 Maso Bernabei detto Papascello, ed altri pochi, tutti più o meno imitatori del maestro, e nessuno tale da imprimere profondi vestigi nell' arte. Al contrario decisiva influenza ebbe il Signorelli sugli artisti contemporanei anche sui più grandi, ma come si giunge a determinarla?

Luca alto di statura, membruto, ben proporzionato, con tratti del volto che

[1] Dal *Libro catastale* dell'*A. C. C.* servito di base per imporre la vigesima fra il 1461 ed il 1496, resulta che m.° Luca Signorelli pagava quale proprietario di 6 case e 2 mezzi molini valutati L. 1056 . 13 . 4: di staioli 39, tavole 47, di terreni divisi in 13 appezzamenti: e di staioli 12, tavole 60 $^1/_2$ fra vigne ed orti valutati L. 1074 . 7 . —. ; la sua quota di vigesima ascendeva a L. 149 . 16 . 11. Dubito della precisione di queste cifre, poichè nel volume membranaceo mancante di qualche foglio, in pessime condizioni, e privo d'indici, possono esistere altre partite relative a Luca. Vi trovai notate le sostanze pervenute da Gilio padre del pittore, ma non gl' immobili di Fasciano e di Farneta, che altri documenti dicono posseduti da m.° Luca. *A. St. Ital.* serie V, 1896, XVII, 121.

[2] *A. S. F. Rog.* B. 165 (Testamento del 5. IX. 1527).

annunziavano bontà, intelligenza, vigore, tenne sempre la barba rasa, lunghi i folti capelli, rossi in gioventù, non perduti coll'incanutire. I suoi lineamenti sono noti, e molto diversi da quelli dati dal Vasari, creduti a ragione immaginari. Luca si dipinse trentatreenne alla Sistina, e l'effigie sua ha la maggiore identità colla testa virile metà del vero, coperta di berretto, dal volto rasato, dai capelli assai lunghi sulle tempie e sul collo, tratteggiata su carta rosacea collo stile d'argento e lumeggiature di biacca da Domenico Bigordi detto il Ghirlandaio, nel disegno conservato agli Offizi, n.° 324, I, alto M.i 0,172 × 0,14.[1] Probabilmente il Ghirlandaio ritrasse l'amico a Roma, quando ambedue lavoravano alla Sistina, o poco tempo prima in Firenze. Certamente le fattezze dell'autoritratto nella storia di Mosè, come nel disegno del Ghirlandaio, sono d'uomo che intorno alla trentina possiede tutta la freschezza giovanile. Sulla scena dell'Anticristo (*Illustrazione*, p. 111), e sulla tegola d'Orvieto (*Illustrazione*, p. 137) i lineamenti del pittore sono d'uomo cinquantenne pieno di forza e di vita. Io posseggo due ritratti di Luca dipinti molto dopo la sua morte. La testa del pittore coi ca-

[1] Esposto agli Offizi di Firenze nella cornice 61.

pelli d'un rosso caldo della tinta detta *tizianesca*, e sopra tegola alta M.i 0,52 × 0,377, il mezzo busto del maestro invecchiato, che l'altro gran maestro Cortonese, Pietro Berrettini, copiò da un dipinto forse perduto. In questa effigie senile Luca apparisce coi capelli bianchi, ma prospero, ben mantenuto; e tale doveva essere per conservarsi operoso, fecondo, come fu negli ultimi anni della vita.

*
* *

Pietro della Francesca aveva ravvivato il culto, il sentimento della bellezza e dell' armoniosa idealità delle forme. Il discepolo grand' osservatore della natura, con geniale intuizione, con inesauribile versatilità di mezzi, con intima e poetica intelligenza della natura riprodusse la realtà, impresse più potente soffio di vita nell'arte, sospinse la pittura verso la perfezione. Nelle sue opere vibra il fremito dell'intensa vitalità, sia che le creasse nell'età giovanile quando il calore del sangue n'accelera le pulsazioni, sia nella senile quando per essere raffreddato divengono lente.

Il Signorelli spirito equilibrato, ricco d' esuberante fantasia, di spontaneità, di riflessione, compose scene improntate di forza e naturalezza, manifestò i concetti con evidenza e verità, rappresentò sentimenti e passioni, infuse anima, dette caratteristici ed appropriati atteggiamenti alle figure, idealizzò la natura comprendendone la grandiosità. Talora si ripetè, mai si copiò servilmente, ed anche nelle opere dette Sacre Conversazioni, con figure prive di legami fra loro, riuscì variato, tanto versatile e feconda aveva la fantasia, tanto gli riusciva facile il dar forma e vita agl'ideali maturati nella mente. Le stesse Sacre Conversazioni grettamente retribuite, le quali nell' esecuzione e nella coloritura risentono della bottega e del mestiere, sono composte con intelligenza, ben disegnate e modellate. Ugualmente le opere affidate agli scolari furono immaginate o corrette dal maestro, cui più del danaro stava a cuore la reputazione. Predilesse le scene drammatiche, i grandi affreschi murali adatti a rappresentare storie create con impeto, con calore d'accesa fantasia, ad essere irradiati, come in Orvieto, da miraggi di luce paradisiaca o dai cupi bagliori del fuoco distruggitore. Riuscì fantasioso financo nei dipinti di piccole proporzioni, purchè il soggetto si prestasse a ritrarre scene animate; e però meglio del Botticelli intese ed effigiò i sublimi concetti della Divina Commedia. Profondo interesse destano le pitture nelle quali Luca potè spiegare l'inesauribile potenza creativa, e quelle pure meno adatte a ricevere l'impronta della magica scintilla del genio portano evidenti tracce d' un talento supe-

riore. Il Signorelli mai non s'abbassò a fare il mestierante, possedè il sacro fuoco dell' arte, ed il segreto del sicuro successo perchè nello studiare le opere s'abbandonava al sentimento, poi traduceva energicamente le immagini formate nella fantasia, sicchè compita un' opera poteva esclamare a somiglianza di Dante:

> I' mi son un che quando
> amore spira, noto, ed a quel modo
> che detta dentro vo significando.[1]

Parlano delle *maniere* di dipingere dei grandi maestri, e come in Raffaello distinsero quella umbra dalla fiorentina e dalla romana, così pretesero di classificare le opere del Signorelli e di riconoscervi le maniere giovanile, virile, senile, dette pure prima, seconda e terza. Ma è del tutto artificioso ed inesatto il significato attribuito al vocabolo maniera. Gli artisti modificano il proprio modo di vedere e d'operare per gradi, o piuttosto per sfumature, senza salti, nè interruzioni, seguendo nuovi criteri per le considerazioni fatte sui dipinti propri ed altrui, per la maggior pratica acquistata, per la tendenza umana a migliorare ed avvicinare la perfezione. Le così dette maniere sono progressivi svolgimenti, evoluzioni, che i maestri delle arti belle hanno comuni cogli artefici, i quali non lavorano per pratica, ma mediante l'ingegno e l'esperienza vogliono superare o almeno pareggiare i più lodati contemporanei.

Luca collegando la scienza all' ispirazione si sollevò a vertiginosa altezza, riprodusse il vero raggiungendo il sublime. Rilegò bene le figure, pose i gruppi in armonia col campo occupato, dette giusto sviluppo alle decorazioni. I pittori fioriti negli anni della sua gioventù e della virilità raramente lo superarono nella larghezza del comporre, nella conoscenza della struttura del corpo umano, nella padronanza e nell' esatta riproduzione dell' anatomia, nel commuovere coll' efficace manifestazione di sentimenti profondi. Nei Rimpianti e nelle Deposizioni espresse il dolore straziante: le sue Madri divine malinconicamente rassegnate posseggono la dignità delle donne formose disposte ai maggiori sacrifizi per il bene dei propri simili: i Gesù bambini l'ingenuità e la grazia della novella età: gli angioli la purezza, il candore: i santi l'intensità della fede. Caratteri speciali alle figure signorellesche gli orecchi rotondi e carnosi, le mani colle dita appuntate, dinoccate, le articolazioni accentuate, i ginocchi muscolosi, le pieghe delle vesti ad uncino. Nei fondi dei suoi quadri dispiacciono i macigni e le rupi con forme difficili a trovarsi in natura, dilettano le fabbriche bene architettate, i pae-

[1] *Purg.* XXIV, 52.

saggi intersecati da strade, da corsi d'acqua, le lontane colline bagnate da laghi.

Nato e domiciliato in piccola città, lontana dai centri della cultura, Luca ricevè quasi sempre commissioni di quadri e d'immagini religiose, e troppo spesso di Sacre Conversazioni. Avrà pure dipinti soggetti profani, ma, salvo pochissimi, perirono o rimangono sconosciuti. In continui rapporti con ecclesiastici e con devoti, servito da donne affiliate ad ordini monastici, e però bacchettone, nelle disposizioni testamentarie largo colle chiese, egli sincero credente non si lasciò condurre al misticismo, nonostante le frequenti relazioni coi ministri del culto, e con coloro che si davano l' apparenza di fervidi cristiani.

La bizzarria dello spirito gli fece dipingere cose fantastiche e capricciose: nuvole simili a volti umani, ramarri presso i teschi, fabbriche parte in piedi, parte dirute, collocandole in luoghi quasi inaccessibili e per salirvi lunghissime scale scalpellate sulla roccia simili a quella del Sasso Spicco nel santuario dell'Alvernia. A Montoliveto i diavoli bastonano Fiorenzo mentre lo traducono all' inferno. Nella visita di Berlino il piccolo Gesù dondola una tazza sopra il capo del Battista. In Loreto un dottore della chiesa tempera la penna. A tempo di Luca scrivevano con le penne d' oca, e per usarle bisognava temperarle: ma qual pittore avrebbe osato di rappresentare un supremo maestro in divinità, come fu s. Agostino, rivestito di mitra e piviale, inteso ad operazione tanto umile, sebbene indispensabile per vergare i caratteri sulla carta? Tali ardimenti notansi spesso nelle opere signorellesche.

Senza dubbio il pittore possedeva spirito faceto da renderlo piacevolissimo nelle brigate. Quel volto intelligente, grave, pensoso, bonario, doveva formare gradevole contrasto colla festività delle parole proferite dalle labbra atteggiate a maliziosa serietà. Credo che nella conversazione Luca riproducesse gli accentuati contrapposti delle pitture, e però venisse ricercato come amabile e sollazzevole compagno. Il Vasari lo dice *d' ottimi costumi, sincero ed amorevole cogli amici, di conversazione dolce e piacevole con ognuno, e sopratutto cortese a chiunque ebbe bisogno dell' opera sua. Visse splendidamente e si dilettò di vestir bene.* Dubito della splendidezza della vita e dell' eleganza degli abiti, perchè Luca ebbe numerosa famiglia, largheggiò coi congiunti, si contentò di modeste mercedi, e per portare a termine tante opere dovè lavorare con straordinaria attività. Ho addotte le prove della generosità verso i parenti, della facilità sua nell' impiegare cortesemente l' opera propria a favore di chi la richiedeva, e per amor dell' arte rinunziare anche alla metà della retribuzione stabilita pur di creare grandi tavole. Egli per natura

era liberale coi suoi e cogli estranei. Nell'interno della casa io me l'immagino simile ad un patriarca, guida e provvidenza dei suoi, una specie del Mosè da lui mirabilmente effigiato alla Sistina. Onesto cittadino, specchiato di costumi, affettuoso padre di famiglia, fu uno dei rari uomini che colla rettitudine delle azioni e colle stupende opere dell'ingegno meritarono la pubblica estimazione.

Luca sacerdote dell'arte non solo ne conservò il fuoco sacro, ma n'alimentò la fiamma contribuendo in alto grado a vivificarla. Manifestò idee grandiose, rappresentò una visione di cose reali, armonica di forme, di disegno, di colori, animata dalla vigoria dell'immaginazione e del genio per cui le opere sue commuovono ed elettrizzano. Egli però contenne la grandiosità dentro i limiti del possibile, non li oltrepassò come i pittori succedutigli. Brillò quale astro luminosissimo che abbaglia colla lucentezza del proprio fulgore. Mentre godeva robusta vecchiaia pare che una caduta dal ponte su cui dipingeva riuscisse fatale alla vita dell'assiduo lavoratore, del veterano nel quale non esistevano differenze fra il pensiero e l'opera, ma predominava la sincerità, la giusta visione delle cose derivata dall'equilibrio della mente e dalla bontà dell'animo. Si spense un ingegno così ricco di doni svariati, di serenità, di temperanza, ammirabile per lo spirito d'osservazione, per l'acume analitico, per la comprensione larga e sintetica, impareggiabile nell'assimilare le perfezioni altrui, nel rappresentare il vero, nel fissare coi pennelli concepimenti peregrini ed elevati. L'invidiabile vecchio possedè fino agli ultimi giorni freschezza d'animo e d'ingegno, giovanile tenacità di fibra. Nell'avviare la pittura alla perfezione venne uguagliato da pochi contemporanei, sebbene ai suoi giorni vivessero artisti straordinari, i quali quando egli invecchiava portavano la pittura all'apice della perfezione. Il Signorelli brilla fra i magni maestri, e per la fantasia sconfinata forse non ha competitori. Splendido astro dell'arte italiana prossima all'apogeo, è l'ingegno più grande che vedesse la luce nella mia Cortona.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Cortona — Il tempio del Calcinaio immaginato dall'architetto proposto dal Signorelli (v.[i] p. 60). *Fotografia Bicchierai*. . . . . Pag. XVIII
Città di Castello (Galleria) — Il Battista. Tela. *Fot. Alinari* 26
Milano (Brera) — Flagellazione. Tavola per Fabriano. *Fot. Anderson*. . . 31
» » — Madonna del latte. Tavola per Fabriano. *Fot. Anderson*. 33
Firenze (Chiesa della Calza) — Crocifisso e Santi. Tavola. *Fot. Alinari* . . 40
Roma (Sistina) — Consegna delle chiavi a s. Pietro. Affresco. *Fot. Anderson*. 45
» » — Testamento di Mosè. Affresco. *Fot. Anderson*. 48
Perugia (Duomo) — Madonna di s. Onofrio. Tavola. *Fot. Alinari* 57
Loreto (Sagrestia della Cura nella Basilica) — Affreschi della volta. *Fot. Alinari*. 64
Berlino (R. Galleria) — Scuola di Pane. Tela per L. dei Medici. *Fot. Hänfstaengl*. 68
Firenze (Offizi) — Madonna, Putto, pastori e profeti. Tavola per L. dei Medici. *Fot. Anderson* 70
Berlino (R. Galleria) — Ritratto d'incognito. Tavola. *Fot. Hänfstaengl* . . 71
Londra (Galleria Nazionale) — Circoncisione per Volterra. Tavola. *Fot. Hänfstaengl*. 74
Volterra (Duomo) — Annunziazione. Tavola. *Fot. Alinari* 76
Parigi (Louvre) — Adorazione dei Magi. Tavola per Città di Castello. . . 81
Urbino (S. Lucia) — Crocifisso. Tela. *Fot. Alinari*. 82
Montoliveto (Chiostro) — Due monaci all'osteria. Affresco. *Fot. Lombardi* . 88
» » — Scudiero di Totila tenta d'ingannare s. Benedetto. Affresco. *Fot. Lombardi* 89
» » — Totila visita s. Benedetto. Affresco. *Fot. Lombardi* 90
Berlino (R. Galleria) — Sei Santi. Due tavole per Siena. *Fot. Hänfstaengl* . 92
Milano (Museo Poldi-Pezzoli) — S. Lucia? Tavola. *Fot. Alinari*. 95
Città di Castello (Galleria) — S. Sebastiano. Tavola. *Fot. Alinari* 96
Orvieto (cappella nel Duomo) — Ordine dei dottori. Affresco. *Fot. Anderson*. 103
» » Coorte delle Vergini. Affresco. *Fot. Anderson*. 104
» » Fatti dell'Anticristo. Affresco. *Fot. Anderson*. 108
» » Colpiti dalla pioggia infocata. Ritratti di Luca e dell'Angelico. Affresco. *Fot. Anderson* . 111
» » Finimondo. Affresco. *Fot. Anderson* 112
» » Fulminati. Affresco. *Fot. Anderson*. 114
» » Resurrezione della carne. Affresco. *Fot. Anderson* 115

Orvieto (cappella del Duomo) — Congregamento dei reprobi. Affresco. *Fot. Anderson.* 116
» » Orvietana in groppa ad un demonio. Affresco. *Fot. Anderson.* 117
» » Orvietana questuante per l'Anticristo. Affresco. *Fot. Anderson.* 117
» » Reprobi traghettati all'inferno e giudicati da Minosse. Affresco. *Fot. Anderson.* . . . 118
» » Vocazione degli eletti. Affresco. *Fot. Anderson* 119
» » Congregamento degli eletti. Affresco. *Fot. Anderson.* 120
» » Effigie di Dante, scene dantesche e rabeschi. Affresco. *Fot. Anderson* 123
» » Effigie di Virgilio, scene dantesche e rabeschi. Affresco. *Fot. Anderson* 124
» » Effigie di Lucano, due medaglioncini (ripetuti nel frontespizio) e rabeschi. Affresco. *Fot. Anderson.* 125
» » Empedocle osserva il finimondo e rabeschi. Affresco. *Fot. Anderson* 126
» » Tre scene dantesche e rabeschi. Affresco. *Fot. Anderson.* 127
» » Medaglione con Perseo che libera Andromeda dal mostro. Affresco. *Fot. Anderson.* Frontespizio
» (Museo) — Ritratti del Signorelli e d'un Orvietano. Affresco su tegola. *Fot. Anderson.* 132
Cortona (Duomo) — Rimpianto su Gesù defunto. Tavola. *Fot. Alinari* . . 136
Arcevia (S. Medardo) — Grand'ancona a reparti. Tavola 149
Milano (Brera) — Madonna, Bambino e 4 santi. Tavola per Arcevia. *Fot. Anderson.* 152
Cortona (Duomo) — Comunione degli Apostoli. Tavola pel Gesù. *Fot. Alinari.* 156
Firenze (Pitti) — Sacra Famiglia. Tavola. *Fot. Anderson.* 169
» (Offizi) — Sacra Famiglia. Tavola. *Fot. Anderson* 170
» (Galleria Corsini) — Vergine, Putto e Santi. Tavola. *Fot. Anderson.* 171
Berlino (R. Galleria) — La Famiglia di s. Giuseppe visita quella di s. Zaccaria. Tavola. *Fot. Hänfstaengl.* 171
Cortona (Casa Mancini) — La medesima Visita. Tavola. *Fot. Lolli.* . . . 172
Roma (Galleria Rospigliosi) — Madonna, Putto e Santi. Tavola. *Fot. Anderson* 172
Cortona (Casa Ferretti) — S. Stefano. Tavola. *Fot. Lolli* 174
Firenze (Offizi) — Gradino per Montepulciano. *Fot. Brogi* 177
Dresda (R. Galleria) — Due pilastrini con Santi. Tavole per Villamagna. *Fot. Bruckmann* 178
Firenze (Belle Arti) — Crocifisso e la Maddalena. Tela. *Fot. Alinari* . . . 185
» » La ss. Trinità, la Vergine, il Bimbo e Santi. Tavola per Cortona. *Fot. Alinari* 187
» » Flagellazione. Parte del Gradino in tavola per Cortona. *Fot. Alinari.* 189
Cortona (S. Niccolò) — Gesù defunto, Angioli e Santi. Tavola. *Fot. Alinari.* 190
» » Madonna, Putto e due Apostoli. Tavola. *Fot. Alinari* 191
» (Casa Tommasi) — Incredulità di s. Tommaso. Tavola pel Duomo. *Fot. Reali* 192

Città di Castello (Galleria) — Madonna di s. Cecilia. Tavola. *Fot. Alinari* . 194
San Sepolcro (Galleria) — Gesù crocifisso e Santi. Tavola. *Fot. Alinari*. . 199
» » SS. Antonio ed Alò. Tavola. *Fot. Alinari* 200
Cortona (S. Domenico) — Madonna, Bimbo, Angioli e Santi. Tavola. *Fot. Alinari* 205
Umbertide (S. Croce) — Deposizione dalla Croce. Tavola. *Fot. Alinari* . . 208
» » — Scene del Gradino. Tavola. *Fot. Alinari* 210
Arezzo (Galleria) — Madonna col Figlio e Santi. Tavola per le monache di s. Margherita. *Fot. Alinari* 214
Cortona (Duomo) — Assunzione. Tavola. *Fot. Lolli* 217
Arezzo (Galleria) — Madonna col Bimbo, Angioli e Santi. Tavola per la Fraternita di s. Girolamo. *Fot. Alinari*. 220
Cortona (Spedale) — Presentazione al tempio. Tavola. *Fot. Garzi* 222
» (Duomo) — Presepio. Tavola pel Gesù. *Fot. Brogi* 224
» (Casa Tommasi-Baldelli) — Presepio. Tavola. *Fot. Lolli* 225
» (Duomo) — Concezione della Vergine. Tavola pel Gesù. *Fot. Brogi*. 227
Fassimile di ricevuta del Signorelli. *Fot. Lolli* 230
» (Casa Tommasi) — Madonna, Putto e quattro Santi. Tavola per le monache di s. Michelangiolo? *Fot. Reali*. 232
Firenze (Offizi) — Disegno del Gesù flagellato di Morra. *Fot. Bicchierai*. . 236
» » — Ritratto del Signorelli disegnato dal Ghirlandaio. *Fot. Bicchierai*. 243
Roma (Sistina) — Autoritratto del Signorelli. Affresco. *Fot. Anderson*. . . 244
Cortona (Casa Mancini) — Effigie del Signorelli vecchio dipinta da Pietro Berrettini. Affresco su tegola. *Fot. Lolli* 244

TAVOLA

DELLE OPERE A STAMPA CITATE PIÙ D'UNA VOLTA

E DELLE ABBREVIATURE NEL CITARE LIBRI STAMPATI O MANOSCRITTI

		AGINCOURT, *Storia delle Arti.* Prato, 1836.
A. S. R. St. p. . .	—	*Archivio della Società romana di storia patria.* Roma, 1877-1903.
A. St. Arte . .	—	*Archivio storico dell'Arte.* Roma, 1888-1897.
A. St. Ital. . . .	—	*Archivio storico italiano.* Firenze, 1842-1903.
		Arte (giorn.). Roma 1898-1903.
B. MANT.	—	BAPTISTÆ MANTUANI *Operum.* Antuerpiæ, 1576.
		BARTSCH, *Le peintre graveur.* Vienne, 1813.
		BERENSON, *L. Lotto.* New York, 1895.
Ital. Painters . .	—	» *The Central Italian Painters of the Renaissance.* New York, 1897.
BORGH.	—	BORGHINI, *Il riposo.* Firenze, 1584 e 1730.
		BURCKHARDT, *Le Cicerone.* Paris, 1892.
		Burlington Fine Arts Club. Exhibition of the work of L. Signorelli. London 1893.
CAVAL. *Raf.* . .	—	CAVALCASELLE *Raffaello.* Firenze, 1884.
CAVAL.	—	» *Storia della pittura.* Firenze, 1875-1902.
		CRUTTWELL, *Luca Signorelli.* London, 1899.
D. VAL. *Lett.* . .	—	DELLA VALLE, *Lettere Sanesi.* Siena, 1785.
D. VAL. *St. D. O.*	—	» *Storia del Duomo d'Orvieto.* Roma, 1791.
		DENNISTOUN, *Memoirs of the dukes of Urbino.* London, 1851.
		Documenti per la storia dell'arte senese. Siena, 1854.
		EASTLAKE. *Handbook of painting.* London, 1891.
		» *Pictures in the National Gallery London.* Münich, (1896).
		EHRLE e STEVENSON, *Gli affreschi del Pinturicchio nell'appartamento Borgia del palazzo Vaticano.* Roma, 1897.
		FRIZZONI, *Arte italiana.* Milano, 1891.
		FUMI, *Duomo d'Orvieto.* Roma, 1891.
Gall. Naz. . . .	—	*Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti.* Roma, 1894-1897.

GAYE, *Carteggio inedito degli Artisti.* Firenze, 1839.
Gazette des Beaux Arts. Paris, 1875.
GHIZZI, *St. di Castiglione Fiorentino.* Arezzo, 1883.
Giornale Arcadico. Roma, 1819 e segg.
G. E. A. . . . — *Giornale d'erudizione artistica.* Perugia, 1872-1878.
G. St. A. T. . . — *Giornale storico degli Archivi Toscani.* Firenze, 1857-1861.
GORI GANDELLINI, *Notizie degl'intagliatori.* Siena, 1808-1816.
GRUYER, *Les Vierges de Raphaël.* Paris, 1869.
GUARD. . . . . — GUARDABASSI, *Indice-Guida dei monumenti dell'Umbria.* In *Statistica dell'Umbria.* Perugia, 1872.
GUICCIARDINI, *Opere inedite.* Firenze, 1857-1867.
KLACZKO, *Jules II.* Paris, 1898.
MOR. *Pitt. ital.* . — LERMOLIEFF (MORELLI *Giovanni*), *Della pittura italiana.* Milano, 1897.
MOR. *Op.* . . . . — » » » *Opere dei maestri italiani.* Bologna, 1886.
LUZI, *Il Duomo d'Orvieto.* Firenze, 1866.
MAGH. . . . . — MAGHERINI, *L'arte a Città di Castello.* Castello, 1897.
MAN. *Istr.* . . . — MANCINI *Giacomo. Istruzione storico pittorica per visitare Città di Castello.* Perugia, 1832.
M. *Cort.* . . . — MANCINI *Girolamo. Cortona nel medio evo.* Firenze, 1897.
M. *Calc.* . . . . — » » *Notizie della Chiesa del Calcinaio.* Cortona, 1867.
MANNI, *Vita di L Signorelli.* In *Raccolta Milanese* del 1756. Milano, 1756.
MARIOTTI, *Lettere pittoriche perugine.* Perugia, 1788.
St. dell'Arte . . — MILANESI, *Sulla storia dell'arte toscana.* Siena, 1873.
MINGHETTI, *Raffaello.* Bologna, 1885.
Hist. . . . . . — MÜNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance.* Paris, 1889.
Arts . . . . . — » *Les Arts à la cour des papes.* Paris, 1878-1898.
Préc. . . . . . — » *Les Précurseurs de la Renaissance.* Paris, 1882.
Raph. . . . . — » *Raphaël.* Paris, 1881.
Mem. civ. . . . — MUZI, *Memorie civili.* Città di Castello, 1844.
Mem. ecc. . . . — » *Memorie ecclesiastiche.* Città di Castello, 1842.
ORSINI, *Vita di Pietro Perugino.* Perugia, 1804.
PACIOLI, *Divina proportione.* Venetiis, 1509.
» *Summa de arithmetica*, ec. Vinegia, 1494.
PASSAVANT, *Le peintre graveur.* Leipzig, 1860.
PASS. *Raf.* . . . — » *Raffaello d'Urbino.* Firenze, 1882-1889.
PINUCCI, *Memorie della s. immagine.... nella chiesa del Calcinaio.* Firenze, 1792.
PUNG. *El.* . . . — PUNGILEONI, *Elogio di G. Santi.* Urbino, 1822.
REISET, *Notice des dessins au Musée du Louvre.* Paris, 1878.
REPETTI, *Dizionario della Toscana.* Firenze, 1839.
R. It. S. . . . — *Rerum Italicarum Scriptores.* Mediolani, 1723.
RICCI, *Michelangiolo.* Firenze, 1900.
ROMAGNOLI, *Cenni storico-artistici.* Siena, 1840.
ROSINI, *Storia della pittura.* Pisa, 1839.
SELVATICO, *Storia delle arti del disegno.* Venezia, 1853.
SERLIO, *Architettura.* Vinegia, 1561.
SOLMI, *Leonardo da Vinci.* Firenze, 1900.

STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle.* München, 1901.
SUPINO, *Beato Angelico.* Firenze, 1901.
SYMONDS, *Il Rinascimento.* Firenze, 1879.
VARAG. . . . . — (VARAGINE) *Iacopo da* VORAGINE, *Leggende di tutti li santi trad. da Nicolao di* MANERBI (MALERMI). Venezia, 1475. (Non essendo numerate le pagine del volume cito il giorno nel quale l'Autore parla del santo festeggiato).
VAS. . . . . — VASARI, *Vite,* edizione Sansoni. Firenze, 1878-1885.
VAS. *ed. Bot.* . . — » » edizione Bottari. Roma, 1759.
VAS. *ed. D. V.* . — » » edizione Della Valle. Siena, 1791.
VERM. . . . . — VERMIGLIOLI, *Di Bernardino Pinturicchio.* Perugia, 1837.
VISCHER, *Luca Signorelli.* Leipzig, 1859.
VITR. CAP. . . . — VITRUVIO *del* CAPORALI. Perugia, 1536.
VITR. CES. . . . — » *del* CESARIANO. Como, 1521.
VOGEL, *De ecclesiis Recinatensi et Lauretana.* Recineti, 1859.
WILLIAMSON, *Pietro Vannucci Perugino.* London, 1900.

PEI MANOSCRITTI

A. C. C. . . . — Archivio Comunale di Cortona.
A. S. F. . . . . — Archivio di Stato a Firenze.
C. C. . . . . . — Codice della Libreria Comunale e Accademica di Cortona.
C. L. . . . . . — Codice della Libreria Laurenziana di Firenze.
C. N. F. . . . — Codice della Libreria Nazionale di Firenze.
P. A. E. . . . — Pergamena dell'Accademia Etrusca di Cortona.
Rog. (*Rogiti*) . . — A. 341. . . . . Notaro Amadori Francesco.
A. 744. . . . . » Antonio di Giovanni.
B. 161, 162, 165 . . . . . » Baldelli Niccolò.
C. 541. . . . . » Cioli Andrea.
C. 557. . . . . » Cipriano d'Amadore.
C. 623, 624, 625, 630 . . . » Coppi Andrea.
C. 683, 684 . . . . . » Cortonesi Bernardino.
F. 484. . . . . » Francesco di Cascio.
L. 49 . . . . . » Laparelli Girolamo.
L. 51 . . . . . » Laparelli Noferi.
L. 254. . . . . » Lorenzo di Cristoforo.
M. 128 . . . . . » Manzini Antonio.
M. 350 . . . . . » Mazzetta Pietro.
N. 178 . . . . . » Ferrantini Paolo.
O. 62, 63, 64, 71 . . . . . » Orselli Pietro.
P. 86 . . . . . » Pandorzi Bernardino.
P. 88 . . . . . » Pandorzi Scipione.
P. 200, 201 . . . . . » Passerini Giovanni.
R. 128 . . . . . » Ricci Lodovico.
R. 202. . . . . » Ristori Giov. Silvestro.
S. 474, 475, 477, 478, 479, 485 » Angiolo di Meo.
U. 108, 110. . . . . » Uguccione di Lando.
V. 94. . . . . » Vagnotti Guido.
V. 142 . . . . . » Venuti Cristoforo.
Vite mss. di Cort. — FABBRINI, *Vite mss. di Cortonesi* e *Miscellanea* nella Libreria Comunale ed Accademica di Cortona.

INDICE DELLE COSE E DEI NOMI

A

Albero detto di s. Francesco o di s. Bonaventura, 78.
Alberti Leon Battista, 11, 37.
Albertinelli Mariotto, 40.
Alessandro VI, 35, 112, 140.
Alfani Domenico, 60.
Alighieri Dante, 108, 117, 127.
Ambrosi. V.i Melozzo.
Andrea del Castagno, 184, 198.
Angelico, 8, 9, 38, 56, 58, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 110, 115, 242.
Angioli musicanti dipinti da Toscani, 56.
Angiolo e Francesco di Pietro scultori nel 1362 del monumento di s. Margherita a Cortona, 2.
Antonio da Faenza pittore, 204.
Antonio da Viterbo detto Pastura, pittore, 99.
Avanzi Iacopo pittore, 14.

B

Baglioni Gianpaolo ed Orazio non ritrattati ad Orvieto, 110.
Baldelli-Boni Rinaldo, 43.
Bartolommeo della Gatta, 50, 64, 144. Sue opere, 51-53.
Bartolommeo della Porta. V.i Porta.
Basso card. Girolamo, 61, 62, 63.
Bazzi. V.i Sodoma.
Bellini Gentile, 37.
Bellini Giovanni, 37, 54, 77, 203.
Bellini Iacopo, 37.
Berrettini Filippo architetto, 55, 56.
Berrettini Pietro, 245.
Bessarione cardinale, l'Argiropolo e il Gaza non ritrattati nel Testamento di Mosè, 50.
Betti. V.i Pinturicchio.
Bigordi. V.i Ghirlandaio.
Bonarruoti Michelangiolo. V.i Michelangiolo.
Botticelli Sandro, 42, 43, 120, 127, 245.
Bramante, 9, 141, 142, 143.
Brunacci Gaetano, 62.
Brunelleschi Filippo, 78.

C

Capanna Puccio, 78.
Caporali Giovan Battista, 142.
Cappella Bufalini in Araceli al Campidoglio, 36.
Cappella di s. Brizio ad Orvieto, 98.
Cappella Sistina al Vaticano, 22, 42.
Cecco di Giorgio, 8, 39, 60, 94.
Cigna Ippolito pittore, 75, 79.
Cima da Conegliano, 77, 179.
Ciovanelli Cenni pittore cortonese, 7.
Cola dell'Amatrice, o Niccolò Filotesio pittore, 202.
Credi (di) Lorenzo, 10, 54, 58, 175.

D

Dei don Pietro. V.[i] Bartolommeo della Gatta.
Dolci Giovanni architetto, 42, 46.
Domenico da Venezia, 11, 63.
Donatello, 14, 37, 59, 78.

F

Fiorenzo di Lorenzo, 35, 37, 38, 54.
Fiori dipinti nelle tavole, 58.
Francesco Tifernate pittore, 30, 36, 86.
Francia Francesco, 10.

G

Gabriello d'Antonio orefice senese, 33.
Gaddi Angiolo, 58.
Garbo (del) Raffaellino, 54.
Genga Girolamo, 85, 97, 132, 147.
Gentile da Fabriano, 37, 38, 54.
Ghiberti Lorenzo, 37.
Ghirlandaio Domenico, 10, 42, 43, 44, 47, 244.
Gianuizzi Pietro, 61, 62, 63, 204.
Giorgio di Sebenico, 62.
Giotto, 14, 58.
Giovanni del Paita pittore cortonese, 7.
Giovanni di Pietro detto il b. Angelico. V.[i] Angelico.
Giovanni di s. Sepolcro pittore a Siena, 7, 11.
Giovanni Pisano, 2.
Giuliano da Maiano, 62.
Giulio romano, 160.
Giulio II, 140, 141, 142.
Giusto di Gand, 84, 157.
Goes (Van der), 59.
Gozzoli Benozzo, 9, 35, 54, 98, 99, 100, 101, 104.
Grandi Ercole, 193.
Grotteschi nel 1494 principiati ad usare, 122.

I

Iacopo da Varagine consultato dagli artisti medievali nell' immaginare i lavori, 12, 91, 106, 196, 210.
Iacopo del Casentino, 57.
Iacopo della Fonte, 92.
Illustrazioni dantesche del Botticelli e dello Stradano, 123, 124, 127.

L

Leggi Michelangiolo, 215, 224.
Leonardo da Vinci, 9, 27, 30, 34, 58, 67, 157, 158, 168, 175.
Leone X, 160.
Lippi fra Filippo, 54, 242.
Lorenzino d'Arezzo pittore, 24.
Loreto. Quando ne fu costruita la basilica, 61, 63.
Lotto Lorenzo, 141, 154.

M

Mantegna Andrea, 13, 54, 95, 159.
Marchi Francesco, 9.
Marcillat de la Châtre Guglielmo, 167, 221.
Marino architetto del tempio di Loreto, 62.
Mariotto e Francesco d' Urbano pittori cortonesi, 94, 100, 132.
Martini. V.[i] Cecco di Giorgio.
Martini Simone e Memmi Lippo, 58.
Masaccio, 37, 38.
Matteo di Giovanni pittore, 7, 8, 94.
Matteo di Leccio pittore, 47.
Matteo di S. Sepolcro francescano, 15.
Medici Lorenzo, 67, 70, 242.
Melozzo di Forlì, 12, 29, 63, 64, 65.
Michelangiolo Bonarruoti, 9, 10, 34, 38, 69, 118, 121, 141, 158, 160, 162, 168, 209.
Michelozzo, 191.
Moretti Cristoforo pittore cremonese, 5.

N

Neri di Bicci, 9.
Neroccio di Bartolommeo pittore, 39.
Niccolò aretino, 57.
Niccolò d'Angiolo orvietano, 102, 132.
Niccolò Pisano, 191.

O

Orvietana questuante per l'Anticristo, 109. Punita, 117.

P

Pacioli Luca, 11. Non s' appropria i trattati di Pietro Della Francesca, 16-18.
Palmeggiano Marco, 84, 157.
Papacello Tommaso, 60, 189, 213, 223, 228, 243.
Passerini card. Silvio, 161, 204, 211, 213, 216, 218, 240.
Pellegrini Francesco Carlo, XVII, 170.
Perugino Pietro, 23, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 54, 59, 86, 99, 122, 132, 141, 142, 143, 203, 218, 230.
Peruzzi Baldassarre, 15.
Pesellino, 213.
Petrucci Pandolfo, 140, 146, 241. Non ritrattato ad Orvieto, 110.
Pier Gentile e Venanzio da Camerino, 153.
Piero di Cosimo, 176, 237.
Pietro Della Francesca, 10, 11, 15, 23, 25, 26, 32, 35, 38, 39, 63, 65, 77, 84, 85, 144, 157, 245. Suoi trattati di Prospettiva, 15-17.
Pinturicchio, 25, 35, 36, 37, 38, 99, 122, 141, 142, 143, 146, 182, 183.
Pisanello Vittore, 35.
Polidoro figlio d'un maestro Luca di Orvieto, non del Signorelli, 19, 37, 146.
Pollaiuolo Antonio, 13, 42, 59, 97.
Pomarancio, 67.
Porro Tommaso, 167.
Porta (Della) fra Bartolommeo, 40, 56, 168.

R

Raffaello d' Urbino, 9, 30, 34, 59, 83, 85, 86, 97, 122, 129, 140, 141, 143, 150, 159, 160, 168, 246.
Raimondi Marcantonio, 150, 151, 159, 160.
Robbia (Della) Luca, 37, 191.
Rondinelli Niccolò, 203.
Rosselli Cosimo, 42.
Rutanis (de) m.° Luigi, 206.

S

Salviati Francesco, 47.
Sangallo Giuliano, 63, 142.
Sansovino Andrea della famiglia Savini, non Contucci, 63.
Sansovino Iacopo, 142.
Sanzio Giovanni, 11, 12, 54, 63, 77, 84, 85.
Sanzio. V.i Raffaello.
Scalza Ippolito, 129, 130.
Signorelli, Antenati di Luca, 1-3, 21.
» Antonio, 73, 137, 138, 164.
» Francesco, 25, 131, 146, 193, 231, 241, 243.
» Gilio padre di Luca, 3, 4, 6.
» Luca. Cap. I, p. 1. Nascita, 5, prime impressioni artistiche, 8, istruzione ricevuta, 9, discepolo a Pietro Della Francesca, 10, collabora agli affreschi d'Arezzo, 12, 66, e ad alcune tavole. Somiglianze fra Luca ed il Mantegna, 13. Luca vantaggiato dalla convivenza col precettore, 14: attende all'anatomia. Caratteri dei dipinti signorelleschi. Moglie e figli, 18. Assegnatogli a torto un figlio naturale, 19, 146.

Cap. II, p. 22. Prime opere, 23. A Città di Castello, Gonfalone, 25, Battesimo attribuitogli, 27, Presepio, 28, mezzo busto del Redentore, Annunziazione attribuitagli, opere deperite ed incerte. 29. A Fabriano, Flagellazione e Madonna, 31. Opere a Lucignano, 33. Influenze ricevute dall'arte umbra ed esercitatevi, 34, 38. Opere del Pinturicchio attribuitegli, 36, 183.

Cap. III, p. 39. A Firenze socio di bottega a Pietro Perugino, 39, collabora ai dipinti di lui, 40, 42, 54. Differenti caratteristiche dei due maestri, 41. Alla Sistina Luca dipinge in una scena del socio, 44, crea una scena poi ricolorita da altri, 46. Il Testamento di Mosè, 47, vi ritrae sè e l' aiuto Bartolommeo Della Gatta, 50. Rupi fantastiche del Signorelli, 54. Due freschi a Castiglione Fioren-

tino, 55, tavola di s. Onofrio a Perugia, 56, propone Cecco di Giorgio per architetto d'un tempio a Cortona. Non eseguisce una tavola per Spoleto, 60. A Loreto dipinge una sagrestia 61, e medaglioni nella gran volta della basilica, 67. Scuola di Pane e Madonna per Lorenzo dei Medici, 69. Ritratto d'incognito, 70. L'Abbondanza, 71. Cittadino di Castello, 72.

Cap. IV, p. 73. A Volterra, la Circoncisione, 73, l'Annunziazione, 75, 77, Madonna con Santi, 78, piccolo trittico, 79. Bellezza delle Madonne di Luca, 77. Invitato in Firenze a gran convegno artistico, 79. A Castello, Presepio ed Adorazione dei Magi, 80. In Urbino, Gonfalone, 82, non dipinse sei figurine, nè la Madonna Albani, 84. Non fu maestro di Raffaello, 85. A Castello opera dubbia, 86. Affreschi di Montoliveto, 87. Due quadri per Siena, e altre opere perdute, 92. Figura adesso in Milano, 94. A Castello, s. Sebastiano, 95.

Cap. V, p. 98. Patti per gli affreschi sulle volte e sulle pareti della cappella d'Orvieto, 99, 105, 131. Affreschi d' Orvieto, 101-130. Libri consultati per la scena dell'Anticristo, 106, opera originale, 107, e senza ritratti di potenti signori, 110. È il terzo maestro che dipinge grotteschi, 122. Rabeschi, 123. Effigi di sei poeti, 123, e d' Empedocle, 125. Scene dantesche, 127. Altre opere nella cappella, 128. Ritratti di Luca e di un'Orvietano, 132. Opere dubbie in Orvieto, 133.

Cap. VI, p. 134. In Cortona, Rimpianto, 134, 139, non vi ritrae un figlio defunto. La peste fra i Signorelli, 137. Maddalena ad Orvieto, 140. Nel 1504 lavora a Roma, 141. Cena da Bramante, 142. Copia il Rimpianto per Matelica. Prezzo delle Madonne di Luca. A Siena disegno pel Duomo, 145, resta vedovo, 146, affreschi pel Petrucci, 147. Tavole in Arcevia, 148. Tavola non dipinta per Iesi, 154. A Cortona, Comunione degli Apostoli, 155. Incisi due disegni di Luca, ed uno dipinto in un piatto faentino, 160, 238.

Cap. VII, p. 161. Gita a Firenze, quindi a Roma. Vantazioni politiche, 161. Riceve danari da Michelangiolo, 162. Litiga per affetto alla nuora, 164. Sacre Famiglie ai Pitti e agli Offizi, 169. Tondo dei Corsini, 170. Visite di Berlino e Mancini, 171. Madonne dei Rospigliosi, 172, di Monaco, Ginori, 173, e Penna: s. Stefano dei Ferretti, Gonfalone Tommasi-Baldelli, 174. Tre tavole nella Galleria di Bergamo, altre incerte in quelle di Prato, Borghese a Roma, 175, Street a Londra, di Dresda e di Montepulciano. Tavola e Gradino per Montepulciano, 176. Pilastrini per s. Donnino a Villamagna, ora in Dresda, 178, 233. Gradini e frammenti di Tavole in Inghilterra, Germania, Vienna, Pietroburgo, 179.

Cap. VIII, p. 184. A Firenze, Gonfalone, 184. A Cortona, Tavola della Trinità, 187, e Gradino, 188, Gonfalone, 189, Incredulità di s. Tommaso, 191. A Parigi frammento dubbio, 193. A Castello, Coronazione di s. Cecilia, Gradino e Figurine delle cornici, 193, Madonna Bufalini, 196. A Morra, Flagellazione, Calvario ed altri affreschi, 197. Madonna a Citerna e Gonfalone a S. Sepolcro, 198. A Chianciano affresco, a Cortona, Madonna con Santi e coronamento del quadro, 201, Affresco a s. Niccolò, 202. Tavole al Laterano e Tela a Rimini attribuite, 202.

Cap. IX, p. 204. Luca invitato arbitro a Loreto, 204. Tavola in s. Domenico di Cortona. Quadro e Gradino per Montone, 205. Deposizione, Gradino e Lunetta ad Umbertide, 207. Tavole per Pacciano, 211, e per le monache aretine di s. Margherita, 213. Gradino d'Arezzo, 215. Assunzione per Cortona, 216, 218. Gonfalone per Pesaro, 216. Tavola per la Fraternita di s. Girolamo d'Arezzo portata da Cortona sulle spalle dei soci, 218. Luca ospite dei Vasari. A Cortona Presentazione, 221, Presepi pel Gesù, 223, per s. Francesco e Tommasi-Baldelli, 225, Concezione pel Gesù, 226. Tavola e Gradino per Foiano, 229. La ricevuta rilasciata da Luca prova che non soffriva di parletico, 230. Ultimo quadro finito, 231, ed altro non terminato, 233.

Cap. X, p. 234. Disegni del Signorelli a Firenze, 235, Roma, 236, Parigi, 237, Lilla, in Inghilterra, 238, a Dresda, Berlino, Siena, 239. Mentre Luca dipinge s'ammala, 240. Testamenti, 138, 144, 148, 155, 168, 241, 242. Morte, 242. Ritratti del Signorelli, 244. Meriti artistici e civili di Luca, 245.

Dove son custodite opere di Luca e pagine nelle quali vengono descritte:

Altenburg, p. 182 — Arcevia, 148, 153 — Arezzo, 24, 213, 215, 218 — Bergamo, 175 — Berlino, 67, 70, 92, 171, 239 — Cassel 182 — Castiglione Fiorentino, 55, 56 — Chianciano, 201 — Citerna, 198 — Città di Castello, 25, 26, 29, 30, 86, 95, 193, 196, 202 — Cortona, 134, 155, 158, 159, 172, 174, 175, 190, 191, 201, 205, 216, 221, 225, 226, 231, 233, 240 — Dresda, 178, 239 — Dublino, 179 — Firenze, 40, 69, 71, 169, 170, 171, 173, 176, 184, 187, 188, 235, 236 — Foiano, 229 — Gotha, 182 — Inghilterra, 180, 238 — Lilla, 238 — Liverpool, 179 — Londra, 28, 74, 146, 179, 205, 238 — Loreto, 60, 69 — Lucignano, 33 — Meiningen, 182 — Milano, 31, 32, 194, 151, 206 — Monaco, 173 — Montepulciano, 177 — Montoliveto, 87-91 — Morra, 197, 198 — Orvieto, 101-130, 132, 140 — Parigi, 80, 178, 236, 237, — Perugia, 56, 210 — Pietroburgo, 182 — Poggitazzi, 31 — Prato, 175 — Roma, 44, 47, 84, 172, 236 — S. Sepolcro, 198 — Siena, 147, 239 — Umbertide, 207 — Urbino, 82 — Vienna, 182 — Villamagna presso Firenze, 233. — Volterra, 75, 78, 79.

Signorelli Tommaso, 167, 241, 242.
Signorelli-Schiffi Bartolommea madre di Luca, 4.
Simone di Giovanni, pittore cortonese, 7.
Sisto IV, 42, 47, 62.
Sodoma, 73, 75, 87, 141, 143, 209.
Steinmann Ernesto, 43, 46, 50, 64.
Stradano Giovanni, 127.
Suardi Bartolommeo detto Bramantino, 141, 144.

T

Taddeo di Bartolo, 57.
Tirocinio dei giovani pittori nel secolo XV, 9.
Tura Cosimo, 77.
Turpino scolaro di Luca, 243.

U

Urbano da Cortona scultore, 94.
Unterberger Cristoforo, 157.

V

Vagnucci vescovo Iacopo, 56, 58, 59, 66.
Vannucci Pietro. V.i Perugino.
Vasari Giorgio, 4, 5, 137, 221, 229.
Vasari Lazzaro, 4, 7.
Vasari oriundi Cortonesi, 4.
Verrocchio Andrea, 10, 27, 35, 42, 66, 175, 192.
Vincenzo da Cortona legnaiuolo e architetto, 139.
Vinci. V.i Leonardo.
Vitelli, maggiorenti a Città di Castello, non ritrattati in Orvieto, 110.
Viti Timoteo, 10.
Zaccagnini Turpino pittore, 218, 243.

Dedica e commemorazione d'Amalia Mancini . . . . . Pag. V
Avvertenza XVII
Vita di Luca Signorelli I
Indice delle illustrazioni 249
Tavola delle opere a stampa citate più d'una volta e delle abbreviature nel citare libri stampati o manoscritti 252
Indice delle cose e dei nomi 255
Dove sono custodite le opere di Luca e in quali pagine vengono descritte 259

A 48

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00107 7383